

القاهرة

أدب • فكر • فن

الموقف من القومية
أعزائي الراحلين .. معذرة
النقد المقارن ونظرية الأدب
قراءة في منهج ابن رشد
إبراهيم اليازجى .. الناقد الأدبي
الهلالي سلامة .. والفردوس المفقود
الوداع يا بونابرت ..

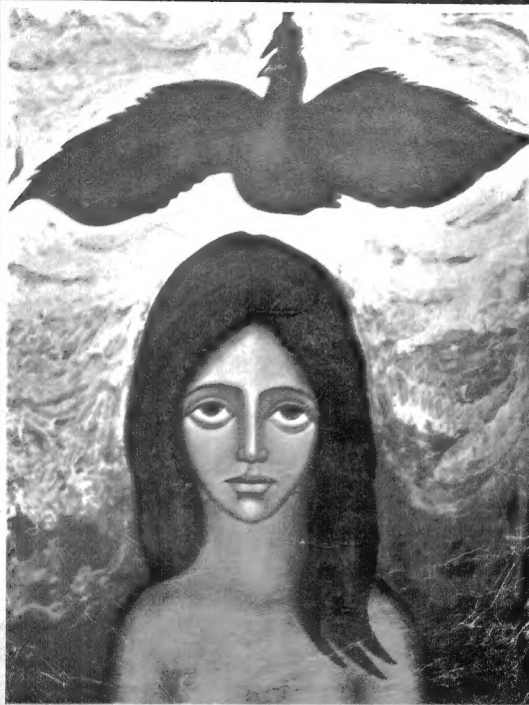


● للفنان محمود صبرى ●



● الثمن ٢٥ قرشاً ●

● القاهرة: العدد الرابع والعشرون ● الثلاثاء ١٦ يولية ١٩٨٥م ● ٢٩ شوال ١٤٠٥هـ ●



● لوحة للفنان سمير تادرس ●

إهداء 2006

ورثة الكيمائي / محمد فاروق الفران
الإسكندرية

روية

ويبدو أننا نتعلم ونحن صغار أشياء كثيرة ناعمة ، ولكن يبدو كذلك أننا ننسى كثيراً منها حين نكبر ، لا على مستوى السلوك الفردي فحسب ، بل على مستوى السلوك الجماعي كذلك .

تلقف من مجتمعا في حلق الماضى القريب الى عايشاتها بجناب كثره
 تفقد بيراسى اساطير اساطير الحايه فيه ، تحقيقا لنظرة وتقدمه .
 إحدى هذه الحبيب كان أن نخرج الرجال الذين هم في قياة
 هذا الجمع في كل السويات السياسية والاجتماعية والتعليمية
 والتعليمية ... الخ . تلك السطحة السطحة اختيار الذين الاولاء له دون
 الى الحيرة . ومن اختيار دون طبعيا مع سطر السطحة حين يكون تفكيرها
 متزكرا في ذاتها ، وحرصها على الجلاء أقوى وأهم من حرصها على أي
 شيء آخر . تلك السطحة عن ذلك كانت قد نيت . أو تاسست . درس
 الشفوة .

حقاً إن أصحاب الولاء للسلطة قد يكونون - عاطفياً - أكثر حديداً عليها ، ولكن الدابة لم تكن مطلقاً أقل منهم حديداً على صاحبها . وأيضاً فإن أهل الخبرة ليسوا بالضرورة أعداء للسلطة ؛ وهم - بكل تأكيد - أكثر وعياً بمشكلات مجتمعاتهم ، وأكثر تفهماً لإبعادها ، وأقدر على استنباط الوسائل الملائمة لحل هذه المشكلات ، وعلى تدبير عواقب الأفعال .

هل نقول أخيراً إنه من حسن طالع هذا المجتمع أن انتهت حقبة ذوى
الولاء ، وأن ذوى الخبرة يعودون حثيثاً لكى يقودوا الحياة فيه ؟ ●

المُأَمَّرَة

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمي

مدير التحرير
تحيات
سيدكم التحرير

شخصيات
المدير الفني
سكرتير التحرير

المدير العام
محمود الهندي
مجلس التحرير

مجلس
د. احمد عثمان
د. كامل
د. امين

د. امین
د. سامیه
د. عبد الغفور
د. محمد

عبد القادر محمد
د. ماری تریز عبد المسیح
فیض فرید

د. ماهر رشید
د. محمود فہمی حجازی
ہانی الحارثی

عبد البديع قنديل

● الإعلانات ●

مؤسسة أبو الوليد للإعلان
١٦ شارع البورصة - الدووقية
٣٩ عمارة أبو الفتوح بالقاهرة
٥٧٧٧٧٦-٨٥٩٥٦٧ من ب ٢٥١٥ القاهرة

● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليون - المصنوعية ٥ ريال -
موريتانيا ٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٥٠ ق.ل - الاردن
٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠
فلس - المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥ سنتا -
تونس ٦٥٠ مليما - الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

[illegible]

Joint National Iden وعن طريق حب هذا الشكل القومي المشترك ، وعن طريق قوة هذه الفكرة القومية المشتركة تظهر « القومية » ، وهذا ما يتطور فيها بعد ليشكل « القومية الذاتية » National Self تكون لدى الأفراد فيها استمدادات ذاتية للانجذاب إليها . وحين تكون هناك أية موانع ، واقعية كانت أو خيالية ، تقف في طريق نمو هذه القومية الذاتية فإن هذه العواطف تلتهب من أجل إزاحة هذا المنع ، وتلك العاطفة هي الشيء الذي يطلق عليه اسم : القومية .

الموقف من القومية

د. محمد عمارة

وكما نرى المودودي أن تكون « القومية السياسية » - الموجودة بالهند - قومية حقيقية . . . فلقد قطع بأن ظروف الهند - الحافلة بقوميات متعددة - تنفي أن تكون بها « قومية حضارية ثقافية واحدة » . . . ومن ثم فلا مجال للدعوة إلى بناء دولة قومية واحدة ، لأن القومية الحقيقية الواحدة غير موجودة بين عموم سكان الهند . . . ومن ثم فلا يمكن قبول هدف حزب المؤتمر « الذي يتمثل في قيام دولة وطنية جمهورية [ديمقراطية] علمانية ، كما أنه لا يمكننا أن نحصل أو نستطيع سياسة التي ترمي إلى القبض على السلطات السياسية تدريجياً ، ومساعدة المتأخرة لتكون لهم اليد الطولى على جميع أجزاء البلاد ! . . . »

فأعداء هو للقومية التي تستحق مقومات المسلمين الحضارية ، لأنها « قومية سياسية فقط » ، و« وحدة حضارية » الذين يطلب أن يعمقوا في دولتها الوطنية الديمقراطية . . . ولو كان الحال غير ذلك ، والهند قومية حضارية وثقافية واحدة ، أو لو أن المسلمين فيها أقلية لما عارض المودودي القومية . . .

لقد عارضها لهذا السبب . . . أما الإنجليز فكانوا نظرياً مع القومية الواحدة ، لأنها جزء من فكرة حضارتهم . . . وحزب المؤتمر ، ذو الأغلبية الهندوكية ، والذي تسود فكرته مثل الحضارة الغربية ، كان مع القومية الواحدة ، ودولتها الواحدة ، بحكم المصلحة أولاً ، والفكر التفريري المتفق مع هذه المصلحة . . . ولقد كان المودودي سريعاً عندما وضع النقاط على الحروف ، وأعلن أن رفضه للقومية الواحدة ، ودولتها الواحدة قد نبع من الحرص على قومية المسلمين الحضارية كي لا تسقطها الأغلبية الشائنة للهنادكة ، وأن هذا السبب في الرفض خاص بظروف المسلمين الهندود . . . فقال : « إن نظرية القومية التي أوردتها الغربيون إلى بلادنا كانت نظرية الوطنية اللاهوتية ، التي إذا اختلط بها مبدأ « القومية » أصبح تضاعف على إيالة ، يحققنا للآل ، لأن بلادنا الهندية ثلاثة أرباع سكانها من غير المسلمين ، فقد جلسنا مبدأ « القومية » - على أساس الوطنية - بين أمرين : إما أن نرتد على أعقابنا من ديننا الإسلام ، متحسين لديانتنا الجديدة ، أو نعيش في البلاد كافرين ، أي خارجين عن الوطن بموجب ديانة القومية والوطنية ! . . . »

فالمفروض هو « القومية السياسية » ، لأنها ليست قومية حقيقية . . . أي ليست قومية حضارية وثقافية . . . ولأنها مؤسسة فقط على وحدة الأرض -

والإعجاب والتفوق ، والذين يقدر بعضهم أحاسيس ومشاعر البعض الآخر ، ويتأثسون إلى عادات وخصائص بعضهم البعض ، والذين وجدت بينهم رابطة الدم والقلب نتيجة للتزاوج فيما بينهم ، ونتيجة لما بينهم من وحدة اجتماعية ، والذين يجرهم نوع واحد من الطل التاريخي . وباختصار : الذين يشكلون جماعة واحدة ، ووحدة متماسكة من الناحية الدينية والروحية والأخلاقية والحضارية الاجتماعية ، فلو ظهر بينهم التعصب القوي فلما يكون على أساس هذه القومية . كما أن من تضمهم هذه القومية ينمو بينهم فقط شكل قومي مشترك Joint National type وفكرة قومية مشتركة

لكن المودودي يرفض أن تكون هذه هي القومية التي تربط الناس برباط حقيقي « فهذه القومية ليست القومية على الإطلاق ! » . . . ذلك أن القومية الحقيقية ، عنده ، هي « القومية الحضارية » . . . إنها . . . « النوع الثالث من القومية . . . ما يطلق عليه : القومية الحضارية أو الثقافية [Cultural Nationality] وتضم هذه القومية أناساً لهم دين واحد وأفكار واحدة ، يتصفون بصفات أخلاقية واحدة ، وينظرون إلى أهم شئون الحياة نظرة مشتركة ، مما يصعب مظاهر حياتهم الحضارية والثقافية بلون واحد . كما أنها تضم أولئك الذين يتحد لديهم ميسل التصريح والتحليل ، والحب والكراهية ،



● قومية الإسلام . قومية حضارية ●

في هذا العدد

الصفحات

أدب

دراسات

- (الحروب الصليبية في ألبان وليلة) د. ناسم عبد قاسم ٧
- (النقد للقرآن ونظرة الأدب) د. ماري تيريز عبد المسبح ٣٢
- إشباع
- (حلم ... الخروج من دائرة الحب ... قصيدتان) نائض عبد الطيف ١٢
- (الجفاف ، قصة مصرية) سليمان ليان ٢٧
- (بيضة الصباح والمساءرة قصة مصرية) إبراهيم الحسني ٣٠
- (الكلمة ، قصيدة من الشعر الأسباني) ١٩
- (الجنوب ، قصة من الأدب الأسباني) ٤٠
- خودخي لويس بودخيس - ترجمة إيهاب بونس

فكر

- (المؤلف من القومية) د. محمد حمارة ٤
- (قراءة مصرية في مروج ابن رشد) مهدى بندق ١٠
- (إبراهيم الأبراهيمي الثالث الأدب) أحمد حسين الطماوي ٣٧

فنون

- (الوفاة يا يونانير ... وأكلية الحوار الحضاري) هاني الحلوان ١٦
- (الملائكة سلامة ومساءلة الرحلة للدموية) حسن طيبة ٢٠
- (أمزجتي الراحين ... مملوءة ... ٢٠) لاروق بسوي ٢٤
- (امرأة جالسة على كرسي واير) د. عبد الغفار مكاوي ٣٤

كتابت

- (أصوات وأصداء) د. ماهر شقيق فريد ٤٢

أبواب ثابتة

- (روية) ٣
- (ويغي الشعر) وليد منير ١٢
- (العودة للجلود) د. أحمد حمتان ١٤
- (حكايات من القاعرة) عبد النعم شمس ١٥
- (قراءة تشكيلية) محمود الحنق ٢٣
- (إنتاج تحت الأضواء) شمس الدين موسى ٤٤
- (حوار مع القارئة) ٤٥
- (فوتوغرافيا) كمال الدين خليفة ٤٦

الملوحات الفنية

- (الغلاف) للفنان عمود صيري ١
- (لوحة) للفنان سمير تادرس ٢
- (لوحة) للفنان عبد الهادي الجزار ٢٤
- (لوحة) للفنان سعيد العدوي ٢٥
- (لوحة) للفنان كمال أمين ٢٦
- (باع السجاد) لوحة للفنان جليلي ورماني ٤٨

الوطنية .. ولأن أغليتها الهندوكية سظل ثابتة ، وفي الديمقراطية ، التي تحكم فيها الأغلبية الأقلية سيحيط الخطر بالقومية الحضارية للمسلمين ... فالخطر والحقيقة أن المودودي مع القومية الحقيقية وضد الاقومية ؟!

● ويزيد من وضوح هذا التفسير ، الذي قدمته لراي المودودي في القومية إن كانت لا تزال ثمة حاجة لوضوح ؟! - أن الرجل لم يكن له اعتراض على نشأة القوميات في أوروبا ، عندما كان هدفها أن تصطب القوميات المختلفة حرية ممارسة حق سيادتها في أرضها بكافة الحقوق ، السياسية والتجارية والاقتصادية وغيرها ، بدلا من أن تكون أداة في أيدي البايوات والقبائصة ، ولتصفين باسم السلطات الروحية والرمزية ... حفظ كان اعتراضه على تطوره هذه القومية إلى الاستعلاء والقداصة والإخضاع والمردود ... ولذلك فهو يميز بين نوعين من القومية : الأولى : القومية غير العدوانية .. وذات المضمون والهدف التحرري .. وهو معها يؤيدها ..

والثانية : القومية العدوانية ، الأنانية ، المستغلة لغوها من القوميات والشعوب .. وهو ضلها .. ورفض لها ... وكلماته ، في هذا التمييز ، الذي لا يدع مجالا للشك في برامته عما ينسب إليه من عداوة للقومية ، بإطلاق ومن حيث المبدأ ، تقول : « أما القومية ، فإن أريد بها : الجشدية (Naunany) فهي أمر فظي لا نعارضه ، وكذا إن أريد بها انتصار الفرد لشعبه ، شريطة ألا يستهدف تحطيم الشعوب الأخرى ، وإن أريد بها حب الفرد لشعبه نحن لا نعارضه كذلك ، إذا كان هذا الحب لا يعنى معنى العصبية القومية العمياء التي تجعل الفرد يحترق الشعوب الأخرى ، وينحاز إلى شعبه في الحق والباطل على السواء . وإن أريد بها مبدأ الاستقلال القومي ، فهو هدف سليم كذلك ، فمن حق كل شعب أن يقوم بأمره ، ويتولى بنفسه تدبير شئون بلاده ..

أما الذي نعارض عليه ونعتبره شيئا مخفوتا نحاربه بكل قوة فهو القومية التي تضع ذاتها ومصالحها وريغاتها الخاصة فوق جميع الناس ومصالحهم وريغاتهم ، والحق عندما هو ما كان عتقا لخطاياهم وانحماضها ورفعة شياها ، ولو كان ذلك بظلم الآخرين وإفلال نفوسهم ..

إن المودودي لا يعادى القومية بإطلاق ، ومن حيث المبدأ .. فقط هو يعادى « القومية العدوانية » .. وبالتحديد فهو يعادى القومية الاستعمارية الأوروبية ، التي ذهبت لتستبد كل الهند ... ويعادى القومية الهندوكية التي سمت - على أساس وحدة الأرض والوطن - والتي لا تكون قومية حقيقية لسكان عموم الهند - سمت للسيطرة الأبدي على المسلمين في شبه القارة الهندية ...

فهل بعد جلاء مولف المودودي ، من قضية والقومية ، مجال لنقل بعض نصوصه التي عارض بها سيطرة الأغلبية الهندوكية على الأقلية المسلمة .. نقل



المودودي بين قومية الخلافة وقومية العرب المسلمة

التصور الأول :

إن الشكل الصحيح والمائل لبناء دولة جمهورية - [أي ديمقراطية] - في بلد القوميات المتعددة هو :

أولاً : أن تقوم على مبادئ وأصول الاتحاد الفيدرالي الدولي International Federation وبعبارة أخرى : فهي ليست دولة أمة واحدة ، بل هي دولة اتحادية للأمم متعددة A State Of Federal Nations .

ثانياً : تتمتع كل أمة داخل هذا الاتحاد بالاستقلال الحضاري والثقافي Cultural Autonomy . أي تستطيع كل دولة أن تستخدم صلاحيات وسلطات الحكومة لإصلاح وتنظيم بيتها داخل دائرة حياتها الخاصة .

ثالثاً : أن يقوم نظام عملها ، بالنسبة للمعاملات الوطنية المشتركة ، على المشاركة المتساوية Equal Partnership . فيكون لكل منها استقلالها الذي تمارسه فيها يتعلق بمعاملاتها الخاصة ، ويتكسبها - أيضاً - أن تمارس عملاً مشتركاً لها يتعلق بالمعاملات المشتركة . وفي ظل هذا النوع من النظام الاتحادي ، فإن والإمارة أو السلوالية - تنقسم بين المركز والأجزاء المتحدة وبعد ذلك تواجه قضية الحكومة المركزية ويجب أن يؤسس هذا النظام الحكومي المشترك ، بالضرورة ، على مبادئ الأنصبة المتساوية أو المشاركة المتساوية ، لأن هذا الاتحاد بين الأمم صاحبة والإمارة ، وليس نظاماً قائماً على حكم الحكومة الواحدة Unitary ونحصر بأمة واحدة .

التصور الثاني :

إذا رفض هذا التصور للاتحاد بين أمة الهند ، فمن الممكن إيجاد تصور آخر ، وهو إقرار حدود جغرافية منفصلة لكل أمة من الأمم ، تستطيع أن تقيم فوقها دولتها الجمهورية - [أي الديمقراطية] - ، ويحدد فترة ٢٥ سنة أو أكثر أو أقل من ذلك لإحداث وإبدال سكانها ، ويكون لكل دولة استقلالها الداخلي بصورة متزايدة ، بينما يحفظ المركز الاتحادي بصلاحيات قليلة .

التصور الثالث :

إذا رفض هذا التصور أيضاً ، فإنا نطالب في النهاية بأن تنصل ولايات القومية ، وتشكل اتحاداً لها بينها ، وهكذا يمكن للولايات الهندية أن تقيم لها اتحاداً منفصلاً ، ثم يشكل تحالف Confederaty بين هذين البلدين ، أو أكثر ، ويمكن التعاون بينهما بشروط محددة ، وذلك من أجل الأهداف الحضارية ، مثل الدفاع والمواصلات والعلاقات التجارية

تلك هي تصورات المودودي عن الحلول التي أراها للعلاقة بين القوميات الحضارية والثقافية في الهند الكبرى وهي شهادة تبين أن الرجل وإن حارب والقومية السياسية ، المنفردة إلى الوحدة في الأصول والكونات الحضارية للقومية ، فلقد ناضل في سبيل وحل القومية للقوميات الحضارية ولم يكن أبداً صاعداً للقومية كما حسب ويجب بعض الإسلاميين .! . هذا عن الشبهات التي علقت بفكره القومي . ●

تقواه هذا فلما قرأ قوله : وإن إقرار واستمرار الحياة القومية للمسلمين يستلزم ، بالضرورة ، ما يمكن أن نطلق عليه ، بالمصطلح السياسي الحالي : «دولة داخل دولة» . إن الدعائم التي يقوم عليها مجتمعهم لا يمكن أن تظل راسخة ثابتة طالما لا يوجد في مجتمعهم قوة حاكمة ، وهيئة حاكمة خاصة بهم ودلا حرج في أن تتألف أمة الهند الأخرى هذا النوع من الاستقلال ، أو الحكم الذاتي ، في سبيل الحفاظ على مصالحها القومية الخاصة . وبعد أن تحصل جميع الأمم داخل الهند على مثل هذا الاستقلال ، أو الحكم الذاتي ، فإن نظام الحكم المشترك يمكن أن يحقق داخل الهند بطريقة سليمة

أما نوع العلاقة بين هذه القوميات ، المستقلة ذاتياً ، في دولة لكل منها داخل الدولة ، أي نوع والدولة الجامعة ، فلقد طرح المودودي حوله ثلاثة تصورات هي :

- ١ - الاتحاد الفيدرالي
- ٢ - أو قية القوميات في مناطق محددة جغرافياً ، مع إحداث إبدال سكانها ، خلال ربع قرن أو أكثر ، يصبح تزايد استقلال (الدولة) وتقليل صلاحيات والمركز
- ٣ - أو انفصال الولايات الإسلامية واستقلالها وانفصالها وكذلك الولايات الهندوكية ، مع إقامة وتحالف ، وتعاون ، بينهما

وهي تصورات مؤسسة على الحيار القومي ، طرحها الأستاذ المودودي ، فقال : إن وأماناً الآن ثلاثة تصورات لتشكيل مستقبل الهند :

هذه النصوص ، ليعارض بها نفر من الإسلاميين والقومية العربية ، التي تصل نسبة المسلمين بين سكانها إلى قرابة الـ ٩٥ ٪ من مجمل هؤلاء السكان ١٩ وهي القومية التي وصفها الشيخ حسن البنا فقال : «إن هذه الشعوب الممتدة من الخليج إلى المحيط كلها عربية ، تجمعها القومية ، ويوجد بينها اللسان ، وتؤلفها الوضعية المشتركة في ردة من الأرض واحدة متصلة متشابهة لا يحول بين أجزاءها حائل ، ولا يفرق بين حدودها فارق . ونحن نعتقد أننا حين نعمل للمروية نعمل للإسلام ، ولغير العالم كله لأن ينهض الإسلام بغير اجتماع كلمة الشعوب العربية ووحديتها فالعرب أمة الإسلام الأولى وشعبه المتميز

وهل من الأمانة أن تأخذ نصوص الأستاذ المودودي في قومية الهنداتكة لتلصقها بقومية العرب المسلمة ، بأغلبية سكانها الساحقة ، وبالتالي تكوين النقيض الإسلامي الذي هو حضارة العرب أجمعين ١٢ .

بل إننا إذا فحينا نستقرى هو الحل الذي قدمه الأستاذ المودودي لمستقبل الهند فبقربها المصلحة ، وللملاحة بين القومية الإسلامية وغيرها من القوميات التي تعيش في شبه القارة الهندية ، فيستجد المودودي قد قدم هذه المعطلة (حلاً قومياً ١٩) لند طلب لكل قومية واستقلال ذاتياً ، تمارس في ظل حقوقها القومية وتنميتها في إطار دولة داخل الدولة الاتحادية ، التي تظل هذه (الدولة) القومية جيماً فهو وحل قومي ، ترسم معاملة التمايزات القومية في شبه القارة الهندية ومن كلمات المودودي ، أي صاغها

هذه الحكايات على حدة ، لأن مصدر استيحاءها واحد هو الحروب الصليبية ، كما أن تحليلنا لكل حكاية لا يقصد منه هذا التناول الجزئي ، بقدر ما نقصد أن نرصد المضامين والدلالات داخل هذه الحكايات الثلاث جميعا .

على أية حال ، فإن حكاية « على نور الدين ومريم الزنارية » تبدأ بحكاية فرعية تعقيدية مؤداه أن شابا مليحا هو نور الدين ، قد أحبط في حق نفسه وشرب الخمر بالقدر الذي جعله يعتنى على أبيه الذي كان تاجرا كبيرا جليل القدر . وانقسم التاجر ليقطع يد ابنه وهكذا هرب على نور الدين ليلدا حكايتها .

هرب نور الدين إلى ساحل بولاق (ميناء القاهرة البحرية في تلك العصور) حيث رأى مريكا تستعد للسفر إلى الإسكندرية وتجري أحداث الحكاية لتجمل بطلنا فينظر في دكان عطار من معارف أبيه قد نزل في ضيافته ، وإذا بأعجمي قد أبل على السوق وخلقه في بقلته جارية كأنها بلقية في فسفة ، أو غزالة في بركة يمرجه بجمل الشمس المضية ، وعيون بأبله وعيود عاجية ، وأسنان لؤلؤية ، ورجن خماسية ، وأحفاف مطوية ، وستيان كاطراف لية كاملة الحسن والجمال ، ورشقة اللد والاعتدال تكلم على مريم الزنارية بقلته حكايتها .

والحكاية تقول إن مريم هذه كانت بنت ملك الفرنجة وتصفت الفرنجة هذه بأنها مدينة واسعة الجهات ، كثرة الصنائع والغرائب والبيات ، تشبه مدينة القسطنطينية ، ومن المثير حقاً أن الخيال الشعبي يصور الفرنج بأنهم من مدينة اسمها أفرنجية ، ولأن أشهر مدن الحضارة عندهم أنك في مدينة القسطنطينية فلا بد أن تكون لكل مدينة يربدون إضفاء بعض الأهمية عليها بعض صفات مدينة قسطنطين . أما من سبب قدوم مريم إلى الإسكندرية فالراوى يقول إنها كانت قد مرضت مرضاً شديداً فقلدت على نفسها إذا عوليت أن تزور الدبر القلال الجزيرة القلاية فلما عوليت ذهبت في مركب ولكن مركاب المسلمين استولت على المركب وأبوهو بما فيه ، ومن فيه في صورة أحد أولياء اشتراها الأعجمي جاء بها إلى مصر

وسين أراد التاجر الأعجمي بيعها ، صابح على الدلال الذي أخضعها إلى وسط السوق وبدأ يتأذى عليها ، ولكن الدلال فشل في بيعها لقله أدها . وربما يكون القاص قد أراد أن يبين أخلاق الفرنجة وتربيتهم لئلاهم وفي ظل هذا الصدد يجب أن نلاحظ ما ذكره أسامة بن منقذ من اعتراضات على أخلاق الفرنجة وسلوكيات المرأة الفرنجة .

وعندما يقف على نور ليشارك في عملية الزنايدة تقع المرأة في حبه فيشتريا بألف دينار وفي الليلة الأولى يعرف أنها جارية من الإفرنج ، ويتأذى مريم في صناعة زنايتها لبيعها في السوق لكي لية ويسترد بذلك ما دفعه من أموال ثمنها لها .

ومن المهم هنا أن نلاحظ كيف تصرف الخيال الشعبي في أحداث الحكاية بحيث يجعل بنات ملوك

الحروب الصليبية في ألف ليلة وليلة دراسة في تأثير الحروب الصليبية على أوجدان الشعبي

د . قاسم عبده قاسم

أن ذات الدواهي ألبيت أصحابها زى التجار لخدا ع المسلمين ، وأعلت لهم كتابا بالألمان من أفرديون ملك قسطنطينية ، التي كان لها دور هام في تجارة ذلك الزمان ، وكان من أهم عوامل تحويل الحملة الراهية إليها . وتبر الحكاية هذه الحديدة بأن « . . . التجار عمار البلاد وليسوا من أهل الحرب والفساد كما تحدث الراوية عن تجارة الكتانة في عكا ، وهو أمر أكدته ابن جبير حين لاحظ أن أهل الحرب مشغولون بحربهم ، وأهل التجارة تلهيهم بتجارهم . كذلك أشارت الحكاية إلى بعض التأثيرات الثقافية الحيون أوردت قصة تعلم شواهد ذات الدواهي العلوم الإسلامية ومذاهبها حتى تتكرر في صورة أحد أولياء الله

هذه الاتجاهات مجتمعة تحتل الأطار الكامل للتفاعل الحضارى بين الشرق الإسلامى والغرب الكاثوليكى في فترة تصادمها العسكرى في الحروب الصليبية ، ولكن التمييز الشئى عن هذا التفاعل جاء نالية لحاجيات العقلية الشعبية ، أو العاطفة بانجهاهاها النفسية التوضيحية ، والتي يمكن أن تصفاها أحيانا بالفروية

والحكاية الثانية من حكايات ألف ليلة التي تدور حول الحروب الصليبية هي حكاية « على نور الدين ومريم الزنارية » وهي حكاية تستمر على مدى سبعين ليلة فهي تبدأ من الليلة الخامسة عشرة بعد الثمانمائة ، وتوتمر حتى الليلة الرابعة والثمانين بعد الثمانمائة ، وعلى الرغم من أن كل حكاية من حكايات ألف ليلة التي تدور حول الحروب الصليبية قد أنشئت في زمن معين لزمان نشوء الحكاية الأخرى ، كما أنها تطورت على نحو خاص بها ، فإننا لا يمكن أن نتناول كلا من

يقول أسامة بن منقذ عن شجاعة الصليبيين سبحانه الخالق الباري ، إذا خير الإنسان أمور الفرنج سيح الله تعالى وقدمه ، ورأى فيهم فضيلة الشجاعة والقتال لا غير هذا الرأي الذي يعطرس أسامة بشاركه في حدة كثير من المؤرخين المسلمين نذكر منهم على سبيل المثال « جاء الدين بن شداد صاحب سيرة صلاح الدين ، وأبو شامة ، وابن القلال . ولكن حكايات ألف ليلة التي تدور حول الحروب الصليبية لا تترفع لم بالبساطة والشجاعة ، أو هي على الأقل تعلمهم في مستوى أدق من المسلمين هذا الخصوص

ولكن هذا التجاوز عن الحقائق التاريخية لحساب الخيال ألفى لم يمنع بعض التفصيلات التاريخية من التسرب إلى نسج حكاية « الملك عمر النعمان وولديه شركان ورسو المكان » فالحكاية تشير إلى التشرزم السياسي في المنطقة العربية زمن الحروب الصليبية ، حيناً تنطرق إلى حكاية فرعية بطلها « سليمان شاه » الذي ينجس حروباً ضد المسلمين بشكل يجعلنا نترجع صدى المنازعات بين الأمراء المسلمين من السلاجقة وغيرهم . ومن المهم أن نشير إلى أن اسم « سليمان شاه » هو اسم حقيقي لأمبر سلجوقي عاش قبل تحرير القدس على يد صلاح الدين وحملناه عنه ابن الأثير في حوادث سنة ٥٥٥ هـ ودون نشاطاته العسكرية في المنطقة ما بين الموصل وحمدان

كذلك نعمل هذه الحكاية أحداثاً فرعية بعضها يعمل اتجاهات اجتماعية/جنسية مثل حكاية عزيز وعزيزة وبعضها يدل على النشاط التجاري ومدى ما كان التجار يستمتعون به من حصانة وحماية نظراً لانتمائهم الجاهليين بالتجارة باعتباره مورداً أساسياً لها . فقد ذكرت الحكاية

الفرنجي يقنع في حب الرجال من المسلمين ، ثم يقاتلن كرمهم في سبيل أجيالهم من المسلمين ، ففى الليلة الثالثة والتالين بعد الساعة ثغرت أن مريم الزنارية تحذر حبيها على نور الدين من ... رجل أفرنجي أعور العينين وأهرج الرجل الشمال ، وهو شيخ أغبر الوجه مسلح الخيصة ... هذه الأوصاف للعدو الفرنجي الذى عاث في الأرض العربية فسادا على مدى قرنين من الزمان . وهذه الحكاية تعمل كثيرا من هذه المواقف التي تتبدى فيها الكراهية الشعبية للعدو الصليبي واضحة جلية ..

وعلى الرغم من تحميل مريم الزنارية لعلل نور الدين ، فإن هذا الإفرنجي مر على السوق ومعه سبعة من الفرنج ، ورأى المنديل الرائع الذى صنعت مريم لحبيها ، وبعد الحاح وبغض وسباطة التجار يشتري الفرنجي المنديل من على نور الدين بالكاف دينار . ومن اللاتل للنظر أن الحكاية تحدث هنا عن القرنين بوقها والإفرنجي الملعون عدو الدين والحقيقة أن المصادر التاريخية العربية التي تناولت فتره الحروب الصليبية تتعامل مع الشخصية باعتبارها شخصية وعدائية عدوانية من جهة واعتبارها شخصية وكافرة من جهة أخرى وتتحدث هذه الحقيقة واضحة جلية من خلال المبادرات التي ترد كثيرا في ثانيا هذه المصادر ، والتي تصف الصليبيين وباتفاكر تارة وبأبهم والعادل المخلد تارة ثانية ، وبأبهم والإفرنج لعنهم الله تارة ثالثة . ومن الطبيعي تماما أن تتعامل المصادر التاريخية العربية مع الشخصية الصليبية من منطلق عدائى ، وهي في هذا تتكاسل لتشاعر التي خلفها العدوان الصليبي في وجدان الناس في العالم الإسلامي . وهذا ما تمكنه بصراسة حكاية « على نور الدين ومريم الزنارية » التي تتسم من الشخصية الصليبية بالشكل الذى يوافق العقليّة الشعبيّة . فالفرنجي ، ملعون وعدو الدين ، وهو أيضا دمى الخلقه بشع المنظر ، كما أنه يعمل أخط الأخلاقيات ويتحمل بأبشع فزروب الحسة والمكر والحداق في معاملاته البوية . فهو يتحلى حتى يسكر نور الدين ويشترى منه الجارية بعشرة آلاف دينار ...

هذا الفرنجي الأصور ، هو أعظم وعدو ملك أفرنجية وقد أرسله ليقتضى خبر ابنته ، وقد عرف أمرها من المنديل . وتفتق في زى التجار مستغلا حرية التجارة بذلك ، حتى تمكن من شرائها بأعلى من نور الدين . وهذه إشارة تعمل لإيضاح الحقيقة التي أوردتها المصادر التاريخية من استمرار حركة التجارة بين المسلمين والصليبيين على الرغم من التصادم العسكري بينهما وهذا ما اثرتنا إليه من قبل عند تحليلنا لمضمون حكاية الملك صخر النعمان .

على أية حال ، نقول الحكاية إن عليا نور الدين حين أفاق من سكره ظل يركى على فراق حبيته ، ولم يستطع على فرأها صبرا ، فسافر وادها ... ولكن الفرصة هاجرا للمراكب وأخذوا ركابها وبينهم نور الدين وعرضوه على ملك أفرنجية ... وتصور الأحداث بحيث يلتقى الظل المسلم بحبيته الأفرنجية . ويعمل



الفرنجي الملعون عدو الدين والحقيقة أن المصادر التاريخية العربية تتعامل مع الشخصية الصليبية باعتبارها شخصية وعدائية عدوانية من جهة واعتبارها شخصية وكافرة من جهة أخرى وتتحدث هذه الحقيقة واضحة جلية من خلال المبادرات التي ترد كثيرا في ثانيا هذه المصادر ، والتي تصف الصليبيين وباتفاكر تارة وبأبهم والعادل المخلد تارة ثانية ، وبأبهم والإفرنج لعنهم الله تارة ثالثة . ومن الطبيعي تماما أن تتعامل المصادر التاريخية العربية مع الشخصية الصليبية من منطلق عدائى ، وهي في هذا تتكاسل لتشاعر التي خلفها العدوان الصليبي في وجدان الناس في العالم الإسلامي . وهذا ما تمكنه بصراسة حكاية « على نور الدين ومريم الزنارية » التي تتسم من الشخصية الصليبية بالشكل الذى يوافق العقليّة الشعبيّة . فالفرنجي ، ملعون وعدو الدين ، وهو أيضا دمى الخلقه بشع المنظر ، كما أنه يعمل أخط الأخلاقيات ويتحمل بأبشع فزروب الحسة والمكر والحداق في معاملاته البوية . فهو يتحلى حتى يسكر نور الدين ويشترى منه الجارية بعشرة آلاف دينار ...

الرواى لقادها ما في كتبه يفضيان اللبل فيها وما يتطاحران الغرام ويكرسان الجنس . بل إنا نطلب من أن يأخذ بل صندوق التلور ليأخذ منه ما يشاء . إنه انظم إخيال الشعبي من الأعداء وإهانة مقدساتهم وحل بد واحدة من بناتهم أرضاه لحبيها المسلم ويروى على نور الدين بفضل مساعده حبيته التي تتكرر زى ريس أحد المراكب وتقتل عشرة من الملاحين ويصل الإثنان مرة أخرى إلى الإسكندرية .

ويعرف الملك عرب ابنته مع الأسير المسلم ، فيطارد بأسطول حتى ميناء الإسكندرية دون أن يدري العاشقان . وسينزل على نور الدين إلى المدينة تاركاً مريم في السفينة ويثا بتدبر أمره ، هجم الفرنج على المركب واستعادوا مريم الزنارية وقتلوا عائلتين إلى بلادهم ...

هنا يشير الرواى إلى حادثة تحمل ظلالا من الحقيقة التاريخية . فقد عاد نور الدين إلى الشاطئ ووجد جسد من الناس يتجمهرون على الشاطئ ، وهم يقولون « يا مسلمين ما بقى لمدينة الإسكندرية حرة حتى حصار الإفرنج يدخلونها ويغضفون من فيها ويصودون إلى بلادهم على هيئة ، ولا يخرج وإمرهم أحد من أسلمين ، ولا من العسكر الغازين ... هله الحادثة التي ترددها الرواية تحمل صدق وإضحا للهجوم المفاجئ ، الذى شنه بطرس الأول لوزيان ملك قبرص على مدينة الإسكندرية سنة ١٣٦٥ م ، فقد زلزلت القوات الصليبية على شاطئ الإسكندرية بنعة في يوم الجمعة ١٠ أكتوبر من تلك السنة . وانسابت قواتهم في شوارع المدينة الملهولة بمجرعون ومدمرون وبظنون وبهيون ، وعلى مدى ثلاثة أيام كانت للمدينة أسيرة لممارسات الصليبية البشعة . وحين عرفوا بالتدبر الجيش القادمة من القاهرة فروا بعد أن أخذوا معهم

عددا ضخما من الأسرى من أهل المدينة وكميات هائلة من التوابير والبضائع المسروقة .

لا شك في أن مثل تلك الحادثة الجسيمة قد تركت آثارها السلبية في وجدان أهل البلاد ، ونتيجة لعجز السلطان عن تقديم المبرر المعلن لما حدث ، ونتيجة لعاناة الناس من الحدث نفسه ، تنشأ العلاقة بين بعض أحداثات ليالي ألف ليلة وبين حوادث الحروب الصليبية . نتيجة لهذه العاناة ، تصادم التعبير المنطقي للحدث مع الرغبة في تفسيره بشكل نموضي يتوافق والنفسية الشعبية وما تنميه من كبت ، أو تنطلق إليه في أمل ... وقد وجد الخيال الشعبي الحل الذى يناسبه فجعل نور الدين يسافر ثانية وراء حبيته ، ويؤسر للمرة الثانية . ويذبح رجلاه ، ولكنه ينجو ويلقى مرة أخرى بحبيته ويربانه ...

وهنا يبدأ الانتماء ، فقد جرد الملك جيشا لمطاردة ابنته مريم مع حبيها ، ولكنها تصدى لقتال هذا الجيش . ول أنشاء القتال يطلب أبرها من أخوها « بوطوط » أن يحمل عليها ولا يفتلها حتى يجبرها بين الرجوع إلى المسيحية أو الاستمرار على دين الإسلام . وحين عرض عليها أخوها ذلك العرض رفضت وهي تصلح سافرة ... هيهات أن يعود ما فات ، أو يعيش من مات ، بل أجرك أشد الحشرات ، وأنا لست براجعة من دين محمد بن عبد الله الذى صم هده ، فإنه هو الدين الحق ، فلا تأكل من غيرنا ولو سقيت كؤوس الردى . ثم قتلت أخاها الذى كان من شجعان الأفرنج ، وصاحت ... لا يبرز في إلا أبطال الأعداء الذين أسلمهم كاس المذاب للهن ، عبيد الأوثان ، وفوق الكفر والطغيان . هذا ما يفيض فيه وجوه أهل الأمان ، وتسود وجوه أهل الكفر بالرحمن ...

هنا نجد امتزاجا بين الخيال الشعبي والتاريخ الواقعي ، فمريم الزنارية تبيد جيشا كاملا من جيوش أهلها انتصارا لحبيها المسلم « على نور الدين » وهنا وجه الخرافة ، ولكن اتهام الصليبيين بالكفر والعدوان ، موقف يعكس واقعا تاريخيا . حقيقة أن القرآن الكريم يضع اليدين المسيح عليه السلام في مرتبة أسامة ، كما أن المسلم يعترف بأن نبياه الله الذين أسلمهم هذابة البشر كجزء من إيمانه بالإسلام ، إلا أن الموقف العدائى من الشخصية الصليبية وتكفيرها موقف سياسى وليس موقفا دينيا . فقد كانت الحروب الصليبية حربا كآلة حرب أخرى على الرغم من تبريرها بمسرح الدين . فقد جاء الصليبيون من الغرب الكاثوليكي ليشتروا حربا عدوانية على دار الإسلام . وحين وصلت أتباع الحملة التي احتلت بيت المقدس إلى العالم الإسلامي ... قلق الناس لسماعها ، وانتزعوا لانتصهارها ... فشرع في الجميع للاعتقاد ، وإقامة فروض الجهاد . على حد تعبير ابن الفلاس . كان لابد من مقاومة الصليبيين تحت راية الجهاد الذى هو محور تكوين الجيوش الإسلامية . وليس من المعقول أو المنطقي أن يكون الجهاد ضد من لا يعتبره المسلمون عدوا كالرايا فضلا عن أن البابوية في

دعائها للحملة الصليبية وفتت شعار الحرب المقدسة ضد المسلمين الكفرة . وهكذا تبدت النظرة التي تتعامل بها النفسية الشعبية مع الصليبي باعتباره « عدوا كافرا » متوافقة مع منطق ذلك العصر إلى حد بعيد . .

وعلى أية حال ، قمى الحكاية إلى نهايتها فيتهزم الجيش الفرنجى ويفر خوفا من شجاعة مريم الزنارية . والطريق أن الخيال الشعبي يجعل إيهامها ، ملكة أفرنجية ، يشكو إلى هارون الرشيدى لكي يعيد إليه ابنه . وهذه إشارة واضحة للعلاقة بين هارون الرشيدى وشاذلى ، وإن كان القاص قد أعاد منها في سياق روايته بعض النظر عن السياق التاريخى أو منطق الأحداث فالحكاية الشعبية لا تنترم بالزمان أو المكان إطارا لها ، وإنما تستفيد من بعض التفاصيل التاريخية في نسجها بعض النظر عن المنطق التاريخى ولا غرو فالحكاية الشعبية ليست تاريخا بل هى حال .

والعنصر التاريخى في قصص الف ليلة وليلة صومالا يندم مضامين الحكاية ودلالاتها أكثر مما يندم في سياقها الذى يبدو وكأنه مجردة من اللازمان والامكان . واستثناء قصة عمر النعمان التى يرى بعض الباحثين أنها جزء متميز من الدلائل يلمع العنصر التاريخى دورا ضئيلا في تسير حوادث القصة . إذ تبدأ الحكاية في عصر بينه وبشخصيات بعينها ، ثم نرى بعد قليل أننا لو قرأنا هذه الأعلام كلها ما غر ذلك شيئا في سير القصة والمذهب من إضاعتها ، وإن كتبت الحكاية

ملاحقا خاصا في نفوس السامعين الذين يعرفون هارون الرشيدى كشخصية تاريخية حقيقية تحظى بمكانة كبيرة في نفوسهم .

المهم أن الحكاية تجعل ملك أفرنجية يعرض ثمنها لمساعدة الخليفة - هارون الرشيد له هو تصف مدينة « رومة الكبرى » . . . لتبنيها فيها مساجد للمسلمين وتجعل إليكم خرجها . . . ولكن الخليفة حين يسلل مريم رابيا في كلام أيها تقول له « . . . إلى قد دخلت دينكم لأنه هو الدين القويم الصحيح » وتركت ملة الكفرة الذين يكذبون على المسيح . . . مرة أخرى يتم الراوى بإبراز صحة الدين الإسلامى في مواجهة كفر الصليبيين ، ويجعل الدليل على ذلك إيمان الفتاة الفرنجية ابنة ملك الفرنج التى ينبغى أن تكون أكثر تعصبا من غيرها من عامة بنات الفرنج .

تنتهى الحكاية برفض الخليفة هارون الرشيد تسليم مريم لأبيها لأنها مسلمة . ويزوجها لنور الدين ويسلها إلى مصر معززين كمؤمنين وفتح التاجر معودة ابنه . هكذا يتنازل حاكم المسلمين عن مكسب مائة كير - نصف مدينة رومة الكبرى ، في سبيل صون شرف المسلمين . فلا يوافق على تسليم مريم لأبيها لأنها مسلمة . . .

ونكتشف « حكاية الصعدي وزوجته الفرنجية » عن الفارق الأخلاقى بين المجتمع الإسلامى والمجتمع الصليبي ، فالرواية تدور حول علاقة غرامية بين

صعدي ، وواحدة من بنات الفرنج . وعلى الرغم من إعجابها الشديد بجمالها فإنه يأتى أن يمارس معها الجنس عندما يتمثل الخلال والحرام في عقله وتغيب الفتاة الفرنجية لسوكة الذى لا تستطع أن تفهم . . . وهذه الحكاية تستدعى إلى الذاكرة كلام أسامة بن منقذ عن تحمل الأخلاقيات الصليبية من وجهة نظر المسلمين ، يقول أسامة . . . « وليس عندهم شيء من النضوة والغيرة . يكون الرجل منهم يمشى هو وامراته يلقاه رجل آخر ياتخذ المرأة ويمتزج بها ويحدث معها ، والزواج واقف ناحية ينظر فراغها من الحديث . فإذا طولت خلعاها من المتحدث ومضى » وفي هذا الصدد أيضا تشير حكاية الصعدي وزوجته الفرنجية إلى أن من عادة نساء الأفرنج أن يمشين في الأسواق بالانقلاب .

وتؤكد حكاية الصعدي على التزامه بالأخلاق الإسلاميه فقد حكى بطلنا أنه عرف فرنجية هى زوجة فارس سلس لتضاجع عربيا حتى الصباح لغاء مبلغ من المال . . . وكانت دارى معلقة على البحر ، وكان ذلك في زمن الصيف فقرشت على سطح الدار وجادت الأفرنجية فأكلتا زهرتنا وجن الليل فصرنا نلظر خيال النجوم في البحر ، فقلت في نفسي : أما تستعين الله عز وجل وأنت غريب وتحت السماء وعلى بحر وتعمى الدار تعالى ، وتتبرج عذاب النار ، المهم أن أشهد لقد غففت فيها . . . وكانت مكافأة الصعدي على هذا أن وجد الفرنجية بين الأسرى فسلمها لغاء عشرة دنانير كانت له في ذمة السلطان الصنوبر ، الذى حرر عكا ، فأسلمت وأعلنت أن هذه المصادقة دليل على صحة دينه فقد وعيها الله في الحلال بعد أن علف عنها بالهرم .

وتغير مكانا كما يمكن أن يكون إشارة إلى تحريرها لأول مرة على صلاح الدين الأيوبي كما يمكن أن يكون إشارة إلى تحريرها النهائي من الصليبيين على يد السلطان الأشرف خليل بن قلاوون إلى تحقيق النصر على الصليبيين . ويتم عقد قران الصعدي على الفرنجية على يد القاضي ابن شداد . والقاضي ابن شداد شخصية تاريخية ، رافق صلاح الدين وصل في خدمته وكتب سيرته ، وعلى أية حال ، فرعا يكون استخدام الاسم هنا دلالة على أن المقصود بالسلطان المصور هو صلاح الدين ، وربما يكون الأمر مجرد مصادقة ، فلا عبرة بالأسماء هنا لأنها تضيف ملاحقا خاصا على الحكاية لدى السامعين ، ولكنها لا تمنى أكثر من هذا .

ومرة أخرى تشير الحكاية إلى أهمية التجارة ، وتركز هذه المرة على مدينة عكا التى تعرف من مصادرها التاريخية أنها كانت مركزا تجاريا هاما فقد أت إليها الصعدي القادم من مصر بتجارته ، فالتقى بهله الفرنجية التى صارت زوجته فيها بعد ، وقد أشار ابن جبير إلى هذه الحقيقة التاريخية بقوله « واختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الأفرنج غير منقطع ، واختلاف المسلمين من دمشق إلى عكا كذلك ، وكبار الصغار أيضا لا يمنع أحد منهم ولا يعترض . . . » وقال عنها في مكان آخر من رسالته إنها « ملتقى تجار المسلمين والتجارى مع جميع الأفاق » .

العنصر التاريخى دور ضئيل في توجيه الحداث القصص



قراءة عصرية في منهج ابن رشد

مهدي بندق



حقيقة موضوعية يسلم بها كل واحد حركة الحضارة : أن كل تقدم إلى أمام هو في الوقت ذاته فقدان لمعصر أصيل ، أو هو - بمعنى من المصالح - استلاب لشيء من أصالة كانت . .

يقدم الصي إلى الشباب ذل الرحلة ، ولكنه يفقد بهذا التقدم برامة الطفولة وضاء السيرة . وبالمثل تأخذ المجتمعات بأسباب الحضارة تستلب منها صفات الفطرة وساطة الروح . هكذا يجد المسلمون أنفسهم وقد فتحت لهم الأمصار وذلت الدول ، فإذا بهم مشحورون مع حضارات غريبة ، فارسية أو رومية أو هيلينية (لا تزال نجا بفضل أفكارها وفلسفتها) ، ولم يكن ثمة محيص من التأثير بها طلياً للتقدم . وما كان لهذا التقدم إلا أن يبعد بين المسلمين والتبع الأصول لعقبة صير عنها عمر بن الخطاب رضي الله عنه غير تحرير لعينا قام بالردة على قدم سمع أنهم يتحدثون عن الجبر والاختيار !

نشأ علم الكلام إذن رد فعل على عقائد مسيحية وجبرية تسربت إلى الإسلام مع من دخلوه من غير العرب ، وشجعت على ثوب أحزاب سياسية صارت على السلطة منذ أن كانت الفتنة الكبرى في عهد عثمان وعهد علي بن أبي طالب ، وإزهر هذا العلم من ناحية ثالثة دفاعاً عن الإسلام ضد خصوم ادعى أنه فكر تسليمي غير عاقل !

ومع ذلك فإن علم الكلام - وهو علم إسلامي بحت ، قائم أساساً على عقيدة النقل - قد بلغ غايته أو أوشك بين المسلمين ، إلا أنه لم يكن قادراً على الوفاء بالفرش الثالث الذي أشرنا إليه في فقرتنا السابقة . ومن ثم كان على العقل العربي المسلم أن يتقدم خطوة أخرى نحو ميدان جديد : الفلسفة .

ولقد اختارت الفلسفة الإسلامية - منذ ولادتها على يدي الكندي والفارابي أن تكون « مثالية » ، تستعير منها أرسطو ، محاولة قدر استطاعتها أن تفلت من تأثير الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة ، حتى لا تقع في هوة المثالية . وهذا ما حدا بالفارابي إلى شن هجوم عنيف على الفلسفة والفلاسفة جميعاً ، في حين كان مقصده في الواقع أن يهاجم المشائين بالتحديد ، واما بإيحاء بالإخاد والدهرية والمادية والزندقة .



أفريقي ..

ولقد كان يمكناً للفارابي أن يزعم أنفاس الفلسفة بين المسلمين لولا أن قبيض الله غا الوليد أحمد بن رشد ، الذي ولد بعد ثلاثة عشر عاماً من وفاة الإمام الفارابي - تحديداً في عام ١١٦٦ ميلادية - ليضم الأساس لمنهج فلسفي صارم هو المركب الجامع لخصائص المثالية والمادية في وحدة عضوية لا تنقسم .

والمثالية التي تقصدها هنا ليست بالطبع المثالية بالمعنى الأخلاقي ، التي تعني مكارم الأخلاق ، بل هي المثالية بالمعنى الفلسفي ، أي حصر الواقع الخي المتغير في إطار فكرة مسبوقة على نحو يربط أشتاتاً اجتماعية وسياسية تطالب الناس بالترافها وعدم الخروج عليها .

وكذلك فإننا لا نقصد بالمادية هذا المعنى الشائع عن الجنب والحرس على المال . . . الخ . ، بل إن لمادية الفلسفية حرصت على أن تؤكد ذاتها - بتحليلاتها للأوضاع السائدة - والتغير والتبدل طلياً ما هو أصح وأكمل ، انطلاقاً من معرفة قوانين الطبيعة والقوانين التي تحكم حركة المجتمعات وتفسير سلوك الكائن البشري .

ومن الواضح أن الفلسفات المثالية قد صمدت طوال تاريخها إلى تبرير الواقع القائم - وأغلبه مظالم واستغلال - لصالح الطبقات الحاكمة والطبقات المالكة .

ومن الواضح كذلك أن للمادية التي قامت على رفض الواقع ، واضعته عليها الثورات الكبرى ، أفلحت في حسم في هدم القديم البالي في حين أنها أخلقت كل الإخفاق عندما تصدت لمعاملات البنية الجديد .

ذلك أن كل بناء يتطلب - عقلاً ومطقاً - وجود نظرية مسبقة للبناء ، ويستهدف غاية غير موجودة حقا على أرض الواقع . وهنا تكمن أزمة المادية : فهي إما أن تظل خلسة لنفسها ولطبيعتها الحاصرة لذاتها في أرض الواقع المادي ، وبذلك تعجز عن الحركة في اتجاه غاي (مثال مسبق) ، وإما أن تدمر نفسها بالتوجه نحو الغاية فتصير مثالية غير مادية .

المثالية إذن خطأ واضح ، والمادية كذلك خطأ أفتح ، بيد أن من الماديين من يلجأ إلى حل والاعجب مبتدلة ، إذ يسعى إلى حل هذا التناقض ، فتراهم يقولون إن للمادية قد أصبحت على أيديهم مادية جديدة ، وهو قول ينطهض الشجاعة لي يعترف بقصوره ، فيدما قد تحدثنا عن الجدلية فقد قبلنا أن نتجاوز المادية والمثالية مما إلى منهاج جدل حقيقي ، وإلما حال أن يسمى بالمادية الجدلية أو بالثالية الجدلية ، وإلما هو الجدلية لحصص .

هذا هو المنهاج الذي وضع يده عليه ابن رشد - الفيلسوف العربي المسلم - المنهاج الذي يصر في الحسوس مجيهاً لغير الحسوس ، ويرى في الظاهر صورة وشكلاً للباطن ، وفي الوقت نفسه يرى في الباطن وغير الحسوس وجوداً بالإمكان لا يحتاج إلى كونه يتوسطونه بين وبين النفس .

ولا يتصور أحد أن هذا الوجود بالإمكان - لنقل عالم الغيب - منفصل تماماً عن عالم الشهادة ، بل إن

« إن الدجاجة من البضة ، والبيضة من الدجاجة ، لكن البيضة هي المعطى الأول » ؛ وياله من قول مضحك حقاً !

والحقيقة أن أحداً لا يمكنه الإجابة عن السؤال الشائع مالاً يرد الدجاجة والبيضة معاً إلى مصدر واحد - أو خالق لها جميعاً - يسبقها بالرتبة والموضوع لا الزمان ، لأنه واجب وجودهما معاً .

لقد أدرك فيلسوفنا المرحوم السليم هذه الحقيقة الفلسفية وفضلها في كتابه « فصل المقال » ، فيها بين الحكمة والشرعية من الاتصال « . فيها هذا النهج إجمالاً ؟

يرى ابن رشد أن الوسيلة « الشرعية » الوحيدة لإدراك الكون والطبيعة والوجود الإنساني إنما هي العقل ولا شيء سواه ، بل إن مصداقية الشرع الإلهي ذاته تلح على العقل وحده ، إذ يستحيل على الشارع أن يصدر قوانين وأحكاماً تتناقض والعقل الذي أوكلت إليه مهمة تطبيق الشرية .

فماذا لو اصطدمت البراهين العقلية بالمصادر التقليدية واستحال التوفيق ؟ أنتكر النقل أم تنكر العقل ؟

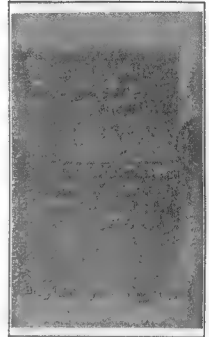
بالعقل فإن التنكر للعقل خلق بأن خلف بنا إلى هوة سحيقة من الخرافات والدروشات ، فضلاً عن النتائج السلبية التي سطرحت بالدين ذاته فيها بمثل سبائل العقيدة الواجب الامتناع إلى صحتها يقينا لا شكوكاً تمتدح أو تحيط بزيارته .

وليس مقبولاً أن تنصرف عن المصادر العقلية وأولها النص القرآني ، ولأننا نركبنا المصدر الذي يمتصنا على إصمال العقل بقصد طلب اليقين .

يبد الفيلسوف الإجابة في القرآن الكريم واضحة لا لبس فيها ولا غموض . فالقرآن منه آيات عظمى من أم الكتاب ، أي أصله وصلاح أمره . . . فهي الأوامر والنواهي والأحكام السلوكية التي تكفل أن يكون الفرد صالحاً للتدبير ، وتبقى عصباً صالحاً للتزقي . وهذه الآيات غير جائز تأويلها أو البحث لها عن أسباب أو تبريرات ؟ فهي حق لله في عبادته ، مساو لحقوقهم عليه من وجيل : الحياة والرعاية والرحمة والظفران . وما من نعمة يتم بها للمرء إلا والله مصدرها وما نحتها .

أما اقتشابه من الآيات القرآنية فالتاس صفتان إزاء ، الأول من في قلوبهم زيغ يتعمد إجهاد تأويله لإحداث الفتنة بين الناس ؛ ومزلاء هم حذاب طهم ؛ والصف الثاني يضم المؤمنين الملهة ، الذين بهمهم ويعرفهم يتقون تأويله لتطمئن القلوب إلى عينيها .

فتأويل مدعى اللفظ مقصوده - هنا - الوصول إلى أقصى درجة من درجات التطابق بين الشرعية والمثل ، ولكن تجاوز ظاهر اللفظ إلى فهم المعنى من مدلولاته يتطلب معرفة دقيقة باللغة وتراكيبها ، وألبيب استخدام الألفاظ بها على الحقيقة أو على الجواز ، ونحوها وعصرها ، ثم هي يتطلب إلى جانب



على الشهادة والغيب مما يثقلان كرون الله التي هو الظاهر والباطن ، والأول والأخر .

لأي مادة جدلية إذن تزعم الماركسية أنها ابتدعتها ؟

ولماذا لم تتحدث عن مثالية جدلية بالمقابل ؟

ذلك أن المثالية الجدلية هي عين ما ذهب إليه هيغل . ولقد ظنت الماركسية أنها ستكون نقياً للمهيجلية التبريرية حين تؤكد أنها تهاية صفة الجدلية ، ولكن دون أن تتخل عن ماديتها ؛ كما كما أن أنجدلية لم تتخل عن مثاليها برغم اعتراها بالجدل .

تقول الماركسية إنها تعرف بالديالكتيك ، بيد أنها تجعل المادة معطى أولياً ، في حين تدفع بالفكر إلى المرتبة الثانية في التركيب ؛ وهو قول شبيه بالقول التالي :



ابن رشد

ذلك معرفة وثيقة بما توصل إليه العقل البشري من نتائج علوم نظرية وتطبيقية ، وقول هذا وذاك يحتاج إلى قوة إيمان وتقى شعر بها العلماء الأصلاء .

يطبق ابن رشد منهجه هذا في تأويل النص على الفلسفة المسيحية التي اعتنقها أباء الكنيسة الكاثوليكية (كنيسة الإسكندرية لعرضها منذ مؤتمر أموس عام ٤٤٩ ميلادية) ، حيث بنت فكرها عن الكون على تصور مثالي في البدء كان الكلمة ، وفي الوقت ذاته تكون عقيدة التثليث والطبيعة المزدوجة للمسيح قد عصفت بهذا التصور المثالي لحساب التجسد والحلول في الجسد الإنساني « المسيح » ؛

أما المفهوم الإسلامي المنطلق من التنزيه فيرى أن الله وحده هو القديم . حتى القرآن الذي هو كلام الله لا ينبغي أن يشارك في صفة القدم ، إنما هو كلام الله إلى الناس مواكب لأصواتهم ؛ فهو حادث بعدلهم ؛ وهو ما يعنى بلطفه عصرا لتقدم الحديث والمقدس السابق ، كما يفتح أمام الإنسان أبواب الحرية ، ويمتعه حق الاختيار ، ويهني على صفاته مسؤلية مصيره الذي يتبعه بواقفه الفردية والاجتماعية .

ومن هذا المفهوم الرباني - الإنسان تلتب صفتا الوجود والعدل لله ، وتبنت للناس صفتا التكليف والحرية ؛ فلا جرم أن التكليف لا يكون إلا للأحرار .

ويرى ابن رشد أن الطبيعة أزلية أبدية ، غير أنها ليست كدنية جلد المهيئ إطلاقاً . ذلك أن الله لا يتخلل من حالة كونه موجودة بالإمكان (غير جديسة في واقع) إلى حالة صيرورة كانته بالفعل (قائمة ومتجسدة) ؛ وعائق الطبيعة القديم يمارس عمله في الحائتين على وجوده لا على عدمه ، فوجود الله المطلق يقفى العدم تقياً مطلقاً في أي زمان وفي أي مكان .

وإذ كذلك لم يخلق الكون دفعة واحدة ثم فرغ من العمل - كما يقول التوراتيون - بل هو قائم عليه ، خلق في كل آن ، ونظرية الخلق المستمر الرشدية هذه إنما ترد على المثاليين والماديين جميعاً .

فلماذا حين نطمحها إلى أقصى درجات التحطيم نتخلل منها قوى وطوائف وحشوف كعبرانية مفتاحية . هي إذن لم تعد مائة ملموسة ، ولكنها لم تقن ؛ فما يزال تآكلها قاتماً ، وما تزال حساباتها مرصداً . فما هذه القوى وتلك الطاقات ؟

إنها طبيعة ، ولكنه مؤثر في الملموس والمحموس ، فلماذا تلذب إلى الطاقة ، والطاقة نداء المادة . الدجاجة جاءت من البيضة ، والبيضة جاءت من الدجاجة ، والانتان ما جاءت من مصدر واحد هو الخلق . المادة ليست أصل الكون ، ولا الطاقة (الفكرة) مصدره وأصله ، إنما المركب منها في تحول دائم (الحياة - الموت - البحث) . ولا سبيل لفهم العالم والعمل فيه ، والتأثير في طبيعته ، دون الاعتراف بهذه الحقيقة ، والذيل من معيها ، واقتباس أساليبها في الخلق المستمر ●



حبيبك

ناجي عبد اللطيف

تكررت قديمائى ...
 فاسقط عند الباب ..
 فلا أقدر أن أطرق بابك ..
 هذا الصبح ... حلمت بوجهك ..
 لكن ... خائفتى قديمائى ،
 فهل تدركنى حينك ؟
 أنا لا أملك غير البوح ..
 وأنت تصيرين على أحزان الليل ..
 تباريح الجرح ..
 عنقايد الوهم ..
 وهذا قلبى .. بين يديك الآن ..
 فكون وجه الحب ..
 وكون بين يدي الصبح ..
 وكون ..
 أنت ملكت القلب ،
 فضميه لصدرك طفلاً ،
 يجمو بين القديمين ..
 يبقى ..
 يبقى ..
 يفرح حين يرانا ..
 تفرح حين نراه ..
 فتطمط في القلب غمامة
 تطمط في القلب غمامة .



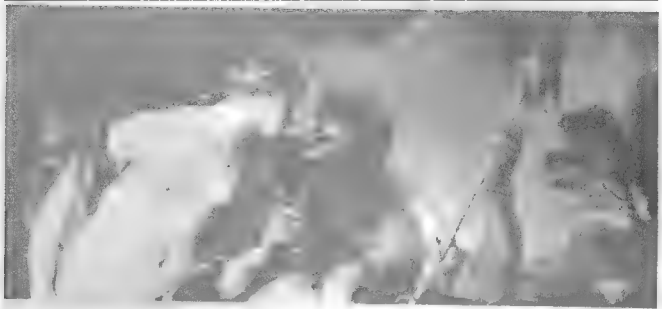
وليد منير

كان أبو نواس رجلاً من الموالى . ولم يكن يملك سوى ثلثته وشعره . عاش أبو نواس ولاها عابثاً غريباً في مجتمع أخلدت جذور التحلل تضرب في طبيته ، وتنتخرف عظمته حتى كادت أن تاقى عليه . كان الشاعر يمثال على الحياة ليقيم منها ما لم يؤهله له أصله أو ماله أو شأنه الاجتماعي ، وكان يتنلس من الدنيا للذة عابرة ، وشهوة سريعة خاطفة ثم يضي في طريقه . سخر أبو نواس عما سوله ، وبغى حوله حتى تفرغ منه أهل زمانه . وكان في سلوكه الساخر المشوب بالمرارة بعض من الغليل الذي يعتزل في داخله ، وبعض من السخط الذي يضطرب به كيانه . لقد اختار الشاعر أن يعيش غنيماً متحلاً من كل شيء ، وأن يأخذ كل شيء مأخذ المزحل لا الجدل ، والفكاهة لا المأساة . إنه لا يجد في هذه الحياة الجائزة سوى لعبة مسلية ورخصية ومبتذلة لا تستحق بحال أن تؤخذ على غير علاقتها . وهي حياة تقضى إلى النكس في كل شيء لأن جوهرها عيب وزيف ورياء . لقد شق أبو نواس عصا الطاعة ، ورفع شراع تمرده الأخير بعيداً عن كل الضغائن المأعولة :

لقد ع الملام لقد أطلعت غوايى
 ورايت إينسار السلافة والفسوى
 أحسرى وأحزمت من تنسفر أجسار
 إلى بمساجيل ما تنوسن موكسل
 ونبتت موصطفى وراء جسدائى
 ونسجتاً من طيب هلى السدار
 ظنى به رجس من الأغصان
 وسوله إرجاف من الآنار
 وقيل لأى نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ فقال : أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نقساً بين العاصي والسكران صنعت ، وقد داخلني النشاط ، وهرمني الأريحية .

أما الحب عند أبي نواس فهو اللهو الجميل ، والبهت المتع . وهو هذه الفكاهة التي تكسر بفضها سأم الحياة ، وتوتب وبيرها :

الحب فوقى سحائب والحب تحق سيول
 لهذا يسيخ برجلين وذا على هطول
 وليس حولى إلا ريلح حب جمول



الخروج من دائرة الحب

ناجي عبد اللطيف

لا تسألني كيف اليوم نُسخرُ
قد راعى منك حبّ راح يَنْتَقِ
سلى فؤادك قد تُتبيك أسئلة
جا يشوّر فؤادنا نَسْطَلُ
مَلَتْ قلبك غفقا ظل يؤثّر
فكيف عادت إلى اليوم ذى المِرْقُ
وكيف أهل عنك الحبّ أحفظُ
وكيف أغدو بحسب بات يَنْفَلُ
هل يملك القلب غير الجرح شِفَقُ
عدا سؤال أتاه الزيفُ والمَلَقُ
قد رحت أحفظ عنك الوهم أرشفُ
ومدت أنت سؤالاً غاله الشيقُ
مُتري فؤادي أن يمضي بأغنيقُ
إذ يمزقُ الحزن صوتَ منك باليقُ
فوري بضمري دوماً باسمديقُ
فأنت .. أنت رسال الشيط والفرقُ
وكلمى عطرى المسفوخ والتمسرى
بالأس رُدْ هوانا وجهك النُزقُ



إسكندرية.. أن أن تتجددى

د. احمد عثمان

المسؤولين هناك . على أن أنباء الصيف السكندرية ليست كلها من هذا القبيل فهناك أنباء أخرى زكية الرائحة تطرب لسماعها وستعرض لها بعد قليل .

فالإسكندرية هي العاصمة الثانية وينبغي ألا ننزل عن شيء من مكانتها تلك مهما كان الزمن . وهذا يعني أنها لا بد وأن تنال القاهرة وتنتقل عليها في بعض النواحي . وكيف تنسى الإسكندرية أنها كانت - من قبل وجود القاهرة - عاصمة البلاد ، بل عاصمة العالم الإغريقي الروماني كله وعروس كافة موانئ البحر المتوسط ؟ نعم ، فمنذ أن أسس الإسكندر الأكبر هذه المدينة فور فتحه لمصر عام ٣٣١ ق . م حتى احتلت مكانة خاصة داخل مصر وخارجها وما أن صارت عاصمة البطلة حتى تصدرت بين كافة العواصم كمركز الذائرة في عالم الفكر والأدب .

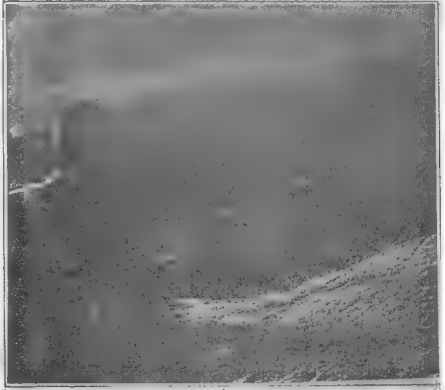
أنشئت مدينة الإسكندرية على شريط الأرض الممتد من الشرق إلى الغرب فيها بين البحيرة المرويطية والبحر المتوسط ، وكان شارعها الرئيسي يشق وسط المدينة من الشرق إلى الغرب مقاطعاً مع شارع آخر رئيسي من الشمال إلى الجنوب . وفي البحر ، أمام المدينة - كانت تقع جزيرة فاروس التي ربطها الإسكندر بالمدينة بدم الجزء البحري الواقع بينهما ، أي بإقامة جسر تراثي يبلغ طوله ثلاثة أرباع الميل - تقريباً . وهناك أقام بطليموس الثالث فيها بعد الفتن الذي صار من أحبابي الدنيا السبع . وإلى الشرق من القنصر كان يقبع ميناء الإسكندرية الكبير ، أي الميناء الشرقي ، إذا كان هناك ميناء آخر بل بحيرة المرويطية لاستقبال البضائع القادمة من الجنوب على سطح النيل . وبالتحديد من الميناء الشرقي كان يقع حي البرونخيون حيث القصر الملكي والموسيون (معبد ربات الفنون الموساي وهو مجمع للاداب والفنون والعلوم) والمكتبة الكبرى وديكا قبر الإسكندر الأكبر . وإلى الجنوب الغربي من هذا الحي كان حي واكتيس وفيه أقيم معبد السرابيوم أي معبد الإله المصري الإغريقي سراپيس ، وشقت قناة لتعمل المياه العذبة من النيل إلى الإسكندرية . وفي الواقع أصبحت الإسكندرية منذ القرن الثاني ق . م كبرى مدن العالم المعروف آنذاك - من حيث ضخامة وفخامة العمران ، وكثافة السكان ، وتوقع جنسيتهم . وكانت روما بمثابة قرية صغيرة إذا قورنت بعمروس الشرق الإسكندرية ، وسيظل الحال كذلك حتى تتنشق روما بعد أن تصبح عاصمة إمبراطورية بحق .

وعندما جله يوليوس قيصر الكهل الملحك (٥٢ سنة) إلى الإسكندرية في عام ٤٨ ق . م لم تكن كالروما التي بنت الواحد والعشرين ربيعاً هي فقط التي فتنته بسحرها وجاذبيتها ، ولكن مدينتها - أيضاً - الإسكندرية بنت الثلاثة قرون - آنذاك - قد تركت في ذهن الشاعل الروماني انطباعاً لا ينمحي حتى في إنه - بعد أن عاد إلى روما - حاول أن يجعل منها إسكندرية ثانية فانفق الكثير ، وكان له بعض ما أراد . لقد صارت الإسكندرية كمدينة وكمركز أهم وحضاري تأثيراً قوياً على حيلة وحضارة الرومان ، بل يمكن القول بأن الإسكندرية هي صاحبة الفضل الأكبر في تعريف

المجتمعات الجديدة على أسس واسعة . فمما لا شك فيه أن نقليات الإسكندرية إذا دفنت في الرمال المصرية الغربية ستكون أكثر مودة ولطفاً بالثيرة والبثية من النقليات النوية الأوربية وغير الأوربية . والحل الثالث والأسهل أمام مياه الصرف الصحي السكندرية أن تتدفق كالعادة في الشوارع يترفع فيها الصغار ونفرح نحن الكبار مطمئنين لأن لنياه عادت إلى مجاريها .

وعن الإسكندرية تنرد أنباء أخرى متفرقة في الصحف وفي أروقة مجلس الشعب عن تجهيزات

هائجة في قلب الصيف تلفحنا شمس الظهيرة لتصب عرقاً وترنو إبهلنا صوب شواطئنا حيث على الفور تقفز أماننا الإسكندرية عروس البحر الصبية التي تاهزت الثلاثة والعشرين قرناً من عمر الزمان . ومنذ مطلع الصيف تتواتر الأخبار تلو الأخبار من الإسكندرية . البعض يقول إن هذا الثغر الجميل يعاني من مشكلة الصرف الصحي ، فمياه المجاري في حيرة من أمرها ، هل تنحب إلى البحر لتلوث بدورها جزءاً منه . أم تنحب إلى الصحراء لتشارك في التعمير وإقامة



الرومان بالفكر الإغريقي . وحتى بعد أن استولى أو غطس على الإسكندرية وضم مصر إلى الإمبراطورية الرومانية بعد موقعة أكتوبر عام ٣٣١ م. ظلت الإسكندرية مكانتها الحضارية والتاريخية . ولم يفلح نجاحها تماماً إبان العصر البيزنطي والعصور الوسطى وحتى الفتح العربي .

وبين الحزن والحسين يعاود الحلم بأن تعود الإسكندرية إلى سابق عهدها . ومن ثم ، فحتى الحرب من أتباع الحركة الأدبية السكندرية المعاصرة وأعجب لعلم صدور دورية قوية عنها للآن . وأبعدنا جميعا العرض المسرحي المتميز « سقوط الأتمة » الذي قدمت فرقة الإسكندرية القومية التابعة لمسرح الثقافة الجماهيرية والذي فاز هذا العام بالجائزة الأولى في مهرجان المثلث ليلية على مسرح السامر بالقاهرة وإن كنا نرى أنه قد آن الأوان ليكون للمسرح القوي فرع بالإسكندرية ، بل نعلم بأن تقام عا دار للأوبرا .

وفي هذا المقام قد يكون من المناسب أن نتوجه بالرجاء للمؤثرين بالإسكندرية ووجه الأثر المصرية للعمل على ترسيم مسرح كرم الذكة على نحو يسمح باستخدامه في العروض المسرحية ، أو إقامة مهرجان جاد لفنون الدراما والموسيقى هناك ، حتى إنه في الأصل ليس مسرحاً ، بل أوبرا ، ولكنه يصلح للعروض المسرحية التاريخية أو الأسطورية ، وكذلك الحفلات الموسيقية الكلاسيكية . علماً بأننا نحرص على بقاء وسلامة هذا الأثر الخالد الذي لا يقل أهمية من المتحف اليوناني الروماني نفسه بالإسكندرية ، ولعلنا على بين من أن مهنتنا وأهبيتنا يمكنهم أن يصنعوا من الأثار في حالة استخدامها .

وختام الأتية الصيفية السكندرية مسك ، إذ أن جماعة من خيرة أساتذة الجامعة هناك مكرم كريمة من كبار مفكرينا يسعون الآن لإحياء ونباه مكتبة الإسكندرية الشهيرة التي كانت قد أدت دورها الحضاري كاملاً عندما حفظت التراث الإغريقي ولقته الرومان الذين بدورهم هضموه وسلموه لأوروبا الحديثة ، فلتسعد الإسكندرية لترتبط من جديد بمكتبة كبرى كمثال أو فخر حضاري .

وبعد فلقد آن الأوان لا لكي نكي على ماضى الإسكندرية الغابر ، كما فعل شاعرنا اليوناني كافاليس ، ولكن لكي نردد ما قاله معاصره أمير الشعراء العربي شوقي في حفلة افتتاح دار جديده لبك مصر بالإسكندرية في يونيو عام ١٩٢٩ :

أسس القضي واليوم مرقاة الفسد
إسكندرية أن أن تمسجدي
بأغارة السوادي وسنة يابه
ردي مكناسك في البرية يرد
يفضي كأس من العلوم من الناي
وعلى الفنون من الجمال السرمدي
لا تجمع على حب القديم وذكره
حسرات مضيق ودفع مبدل

حكايات من القاهرة

عبد النعم شمس



كم تحب أن أرى هذا الرجل
الذي تروي عنه الروايات ..
على بلاش شريف رئيس مجلس
الشورى لمدة عشر سنوات كاملة
من سبتمبر ١٨٨٤ إلى سبتمبر ١٨٩٤ .

أنا لا أريد أن أكتب لك حكاية شريف
باشا رئيس وزراء مصر الأسبق .. ولا حكايات
آبائه وأجداده وأولاده وأحفاده .. ويكفى أن
تعلم أن قصر شريف باشا الكبير أصبح اليوم حياً
كاملاً من أحياء القاهرة اسمه (أرض شريف)
يقم فيه عشرات الألوف من البشر

ولكن على بلاش شريف كان من الشخصيات
الناشطة في القاهرة . ولد أقام للشعب سلامة
حجازي مسرحاً على ثقته فوق أرض من أملاكه
بشارع عبد العزيز ، لأنه كان من المدعين
بصوت الشيخ سلامة حجازي . والذين
يتحدثون من مسرح سلامة حجازي لا يعلمون
هذه الحقيقة ، ولا يعرفون الأسرار وراء الهبة
المسرحية والغنائية ..

كان على بلاش شريف رجلاً بديلاً ، وهو من
يصنع أولاد البلد في القاهرة بآه ابن حط .
وسيدو أنه كان من الوجوه الملقوة عند أهل
للبنية . فقد كان يطوف بمرتبه في سائر الأحياء .
فإذا سمع مفتياً أو صوت فرقة من فرق القرون
الشعبية . أمر أخواته بالوقوف . واستدعى أهل
الغناء والطرب . فيستمع إليهم ، ثم يتهمهم بالأه
ويتصرف .

واشتهر بأنه من عشاق الغناء ولأنه كان
باشا وابن بلاش ورئيس مجلس الشورى . فقد كان
عشقه للغناء مما يسجل ويروي .

ولكن الذي لم يحفظ به التاريخ هو أن على بلاش
شريف كان أحد مؤسسي الأناشي في القاهرة ، فلم
يكن من الممكن أن تظهر مطربة أو مغرب في
شارع عماد الدين لو في حي الأزبكية ليحول إته
يقف من كلماته على بلاش شريف رئيس مجلس
الشورى وسيد شريف باشا الكبير .

وكان البلاش الوحيد الذي كسر هذه القاعدة هو
إسماعيل صبري باشا وكيل وزارة الحفانية
(العدل) وأستاذ شوقي أمير الشعراء ، فقد كتب
أغنية ضد الاحتلال البريطاني ولحنها وغناها محمد
عثمان .. ثم غناها من بعده صمد باشا ..
وهي أغنية !

هنا وشنا ستين
ومن على يشول المجب

ولفد إسماعيل صبري بعد ذلك عشرات
الأغاني .. وألف شوقي أجسداً عشرات
لحظيات ومطربين قبل عهد عبد الوهاب .

أما على بلاش شريف فقد اكتشف أمره بسبب
حادثة من أحجب الحوادث ، فقد حاولت بريطانيا
ودم امتياز قناة السويس ، وكان الأمر معروضاً
على مجلس الشورى ، وحصلت مناقشات
صاخبة ، وجدل حيف ، وأوشكت أن تب ثورة
بسبب هذا الموضوع الحار .

ول تلك الظروف أرسل على بلاش شريف
رئيس مجلس الشورى مطروفاً كبيراً مغلقاً إلى
إسماعيل صبري باشا وكيل وزارة الحفانية
(العدل) ورأي الصعيقيون المطرفون الكبير
واحتقدوا أن رئيس مجلس الشورى أرسل لئلا
وكيل وزارة العدل عن الرأي القانوني موضوع
قد امتياز قناة السويس الذي شمل الرأي العام في
تلك البنية ، بل إن جريدة الشراء التي كان
يصدرها مصطفى كامل نشرت خبراً يقول إن
مجلس الشورى أرسل إلى وزارة الحفانية يطلب
القنوى في موضوع قناة السويس .

ثم كانت المفاجأة المقلعة ، فقد توجه مندوب
من جريدة اللواء إلى وزارة الحفانية ، وطلب
مقابلة سادة إسماعيل صبري باشا وكيل
الوزارة ، ليستوضحه من رأي رجال القانون في
موضوع مد امتياز قناة السويس الذي أرسل
رئيس مجلس الشورى بسأله عنه . وقال الشاعر
إسماعيل صبري باشا مندوب الجريدة : لقد
أرسل في سعادته على بلاش شريف رئيس مجلس
الشورى مطروفاً في بعض الأغاني التي ألهاها
مسعدته لأشقر فيها .. وأصبح له ما يجب
تصحيحه من تصويحه ●

الوداع يا يوسف يا تيرت.. وأكذوبة الحوار الحضاري

هان الحلواني

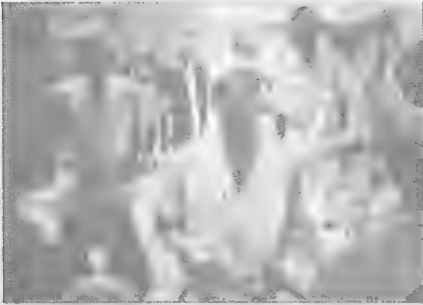
هو ذلك التالف المتمثل في الرغبة الجماعية والإجماعية على إزالة آثار العدوان من جهة ، والمحاولات الفردية المحسومة والبالسة لإتفاضة الذات حتى ولو على حساب المجموع إذا تضاربت المصالح بين الجماعة وبين الذات الفردية من جهة أخرى .

وقد انمكست هذه التناقضات في أفلامه الأولى هذه المرحلة : الاختيار - والعصفور ، وإلى حد كبير عودة الأين الضال ، وربما كانت هذه الصفقة أبهى هي التي حددت موقف شاهين بصورة واضحة ومباشرة من عبد الناصر وثورة يوليو بشكل عام ، هذا الموقف الذي تمثل بصورة غير مباشرة في فيلمه الناصر صلاح الدين (١٩٦٣) الذي تأثر فيه شاهين تأثراً واضحاً بفيلم المخرج الروسي الكبير سيرجي إيزنشتين ، وإشراق الريح ، حيث أرى أن شاهين ربط فيه بين عبد الناصر وبين إيقان فيسر روسيا الريح ، وفي هذا يمكن أن تختلف تماماً مع الناقد الليتاني إبراهيم العريس في كتابه « رحلة في السنين العسيرة » (ص ٧٨) الذي يرى فيه أن شاهين حاول في هذا الفيلم « أن يقيم توازياً بين شخصيتي عبد الناصر وصلاح الدين ... أحد الأبطال الشيوعيين في التاريخ العربي - الإسلامي ، يقدم عملاً ضخماً غلب عليه طابع الفخامة الموليودية » . ثم يترجم يوسف شاهين موقفه من ثورة يوليو بشكل مباشر يوم هجر مصر ليقم في لبنان - موطنه الأصلي - حيث يقدم هناك فيلمه ياع الخواتم ، ورمال من ذهب (١٩٦٦) ، في المرحلة الأخيرة يبرز هذا الموقف من ثورة يوليو ومن التجربة الناصرية في أفلامه : العصفور وعودة الأين الضال ، وأخيراً في فيلمه الوداع يا تيرت .

عامل آخر ساهم في تشكيل فكر شاهين في هذه المرحلة ، وهذا العامل هو ما لاحظته الناقد الأستاذ كمال رمزي بذكاء في دراسته عن يوسف شاهين بمناسبة شهر اللامه الذي أقيم في إحدى دور السينما ، ونعني بهذا العامل هو إصابة يوسف شاهين بمرض القلب في شتاء ١٩٧٧ ، « وفي حجرته بالمستشفى ، يبدأ عن الوطن ، يجده شبح الموت ، يبدأ يفكر في قضايا ومشاكل جديدة ويميد النظر في مسائل الحرب

لا شك أن الأستاذ يوسف شاهين واحد من أشهر المخرجين في السينما العربية وأكثرهم إثارة للجدل بعد نخل فيلم يتلوه خاصة في المرحلة الأخيرة من رحلته السينمائية ، وإذا شئنا الدقة فيمكن أن نؤرخ لهذه المرحلة مع نكسة يونيو ١٩٦٧ التي قال عنها : « مع صفقة ١٩٦٧ أدركت أن لم أكن أفهم وأن حل أن أتعلم مرة ثانية » . حديث مع وليد شبيب ، مجلة المستور الليتانية ، غريف (١٩٧٨) ، كان لهذه الصفقة أثرها الخطير على يوسف شاهين كواحد من الذين يمشون في هذه المنطقة بما ولدته هذه النكسة في النفس من ضروب الحيرة والرغبة في التعبير لكها رغبة غير واعية وغير محددة . ولكن التناقض المروع الذي عاشته مصر في هذه المرحلة ومن ثم الوطن العربي كله





ضرورة الحوار الحضاري بين مصر والبلاد العربية من جهة وبين الدول الأوروبية والدول ذات الصلة الأوروبية من جهة أخرى وعلى طرفي الحوار هنا على وكافاريللي .

بالنسبة للمصور الأول فالفيلم لا يتخذ موقفا معاديا من الحملة الفرنسية باعتبارها حملة استعمارية مهما كانت الدعاوى التي تدعيها تعطية لأغراض الحملة الحقيقية بقدر ما يدين نابليون بوناپرت باعتباره وحشا

أما عن الفيلم نفسه الذي كتبه شاهين بالاشتراك مع يسرى نصر الله وعمن عيسى الدين ! يظل الفيلم ليدور موضوعه حول محورين :

الأول : التنديد بالمسكينة ومحاولة السيطرة بقوة السلاح وعشلا في هذا الفيلم نابليون بوناپرت نفسه .

الثاني : الدعوة إلى الحوار الحضاري بين الشعوب المتخلفة أو النامية على أحسن القروض وبين الشعوب المتحضرة أو المتقدمة ، وبعبارة أكثر تحديدا ..



والصراع بين البشر ، ويبدو أنه قرر أن يكون أكثر تسامحا ومسألة وأن ينظر للأمور نظرة كونية . (ص ٣١) بدأت تظهر بشرة هذه النظرة التسامعية والمسلسلة في « عودة الإبن الضال » ، لكنها بدأت تتطويع كأوضح ما يكون في « إسكندرية .. له ؟ » و« الدواعي » بايونابرت كانت هي المحور الرئيسي الذي يدور حوله الفيلم .

وفيلم شاهين الأخير « الدواعي » بايونابرت ، هو النتائج الواضح لتضاريف هذه العوامل معا هذا إذا أخذنا إليها عاملين هامين :

أولها : فهم يوسف شاهين لطبيعة الفن والمساحة الواقعية والذي يتطور هذا الفهم في قوله عن الفن : « أنه مرآة عصره ، ولا يمكن له أبدا أن يكون مجرد تفسير واقع هذا العصر » .

ثانيها : حدود تفسيره للتاريخ ، هذه الحدود هي التي وضعتها في حوارها مع الصحفية سافوي نجيمي في مجلة « كل العرب » اللبنانية (ص ٥٤) فهو يرى أن : « هناك شيء في التاريخ اسمه علم المحتمل ، الواقعة فقط تكون مروية . كالتاريخي مثلا كانت بينه وبين بوناپرت مواجهة بعد أن أصيب في ذراعه كانا يصرخان . ماذا كانا يقولان ؟ لا أحد يعرف . بعد التناصر كيف كان يفكر يوم ٥ يونيو ، لا أحد يعرف . سألت أنا كل أصحابي الذين كانوا حول أبيهم ، لم أحد استطاع أن يجيب . أسألي خمسة عن أرواحا لعبد الناصر عن شخصيته كل منهم سيؤلم لك صورة مختلفة تماما . من هو الحق ؟ أنا كل مالكنه في التاريخ هو الواقعة . ولكن ما هي المعطيات النفسية والسياسية والمالية .. . التي أوصلت إلى هذا القرار ؟ هذا يمكن أن يكون أشياء كثيرة » . وإذا صح هذا الفهم بالنسبة لتفسير التاريخ - وهو فهم قابل للمناقشة على أية حال - فما هو موقفه من الوقائع التاريخية الهامة والحقيقية في تاريخ أي شعب من الشعوب وبخاصة إذا كان كالشعب المصري - والذي يتم الاقتتال عليها بدعوى التفسير ثاميك من اغتلاها أو تحويرها أو المراهقة من محتواها الحقيقي ؟

وقيل إن تبدأ في تحليل فيلم « الدواعي » بايونابرت « يجدد الإشارة إلى أن عناوين الفيلم « الفترات » تشير على أن الفيلم من إنتاج فرنسي مصري مشترك ، مثل الجانب الفرنسي فيه وزارة الثقافة الفرنسية وهيئة التلفزيون الفرنسي ، وأن جاك لانج وزير الثقافة الفرنسية هو الذي اختار الفيلم ليمثل فرنسا في مهرجان كان ، مع ملاحظة أن يوسف شاهين حرص في كل حواراته التي أجراها أثناء تصوير الفيلم وقبل المهرجان وبدعه على التأكيد أن الحكومتين المصرية والفرنسية لم تشارك في إنتاج الفيلم بأكثر من ١٠٪ في بعض الحوارات ، أو بـ ١٥٪ في حوارات أخرى ، وأن شركته للإنتاج هي التي قامت بتحويل الفيلم كاملا كي يحتفظ بحرية إرادته وفكره ولا يصبح أسرا لأي من الحكومتين . هذا إذا علمنا أن ميزانية الفيلم تجاوزت المليونين من الفرنكات الفرنسية !!

ما رأى الأستاذ يوسف شاهين في أحد أوجهه طرفته الخلوّة في التفكير ؟

صوماً ، فلهذه مناقشة سرية للمحور الأول من محور فيلم يوسف شاهين الأخير عن الناحية التاريخية ، أما درامياً وطريقته في رسم الشخصية فهذه ستناقشه لاحقاً عندما نناقش البناء السيميائي للفيلم ، أما عن محور الثالث ، وهو طرح مفهوم الحضارة بين الشرق والغرب ، أو بين دول العالم المتخلف والدول المتقدمة تكنولوجياً ، فكيف يتسق أن يقوم شكل من أشكال هذا الحوار الدخيل بالندد ، كما قال يوسف شاهين بنفسه في حوار مع جمعية الطلاب مساء الأحد ٧/٧/١٩٨٥ ، إذا كان احتلال الفرنسيين مزال سارياً على أرض مصر ؟ إن ما يمكن أن نتحقق مثل هذه التندية التي يتكلم عنها ... وإذا أردنا أن نلوي عنق الأشياء وصممت على ضرورة مثل هذا « الحوار الحضاري » فهل يمكن أن تتناول المهمل الأساسية التي تواجه الجنوب الفقير والمستغل لفترات طويلة كما يقول د. فؤاد مرسى - إن هذه المهمة ليست « تبيّ الشعارات الدجاججية من وجهة البشرية أو اعتماد المتبادل بين الأمم ، وإنما إدراك التناقضات الأساسية التي تقسم البشرية إلى مستغلين ومستغلين . فطالوما هنا لا يمكن أن يصبح مفيداً طالما حاول التنمية على تلك التناقضات » . كل كانت الحملة الفرنسية بقنواتها العسكرية والمؤسسة العلمية التي ألقاها هي الشكل الحضاري الذي يقصده يوسف شاهين ؟ إن كل من قرأ كتاب « وصف مصر » الذي وضعته الحملة الفرنسية سيجد نفسه مضطراً إلى الاتفاق مع إدوارد سعيد (الاستشراق ، ص ١٢٧) أن هذا الكتاب يزيح « التاريخ المصري أو الشرقي من موضعه من حيث هو تاريخ له حكمته الداخلي والخاص ، وهويته ، ومعناه . وبدلاً من ذلك ، فإن التاريخ كما هو مسجل في الوصف ، يقطع التاريخ المصري أو الشرقي ليعمل عمله ، عبر توحيد هويته هو ، مباشرة ، وبصورة فورية ، بتاريخ العالم ، وهو اسم ، استبدالي لبق لتاريخ أوروبا » . وإذا كانت هناك ثمة ادعاءات بأن هذا الفيلم صنع كرد فعل للحرب اللبنانية التي يتخالف عنها الساسة العرب ولا يزال بها الفتنان العرب ! فهل يفهم من هذا - بناء على ما سبق - أن الفيلم يهدم الميثاقين والفلسطينيين إلى وقف أعمال المقاومة فوراً والتضامن من السلاح فوراً حتى يصبحوا أعداء لفتوات الغزو الاستعماري ، وأن يسموا بدلاً من هذه المقاومة الفدائية التي يمكن أن تسيء إلى سمعة العرب - ولقاء لشنق الفيلم - وبدلاً منها يجب أن يقيموا حواراً حضارياً مقمياً بالحلب لثلاثانية والسلام مع هذه الفتوات الاستعمارية ؟ وإذا صنع هذا ؟ فما هو شكل الحوار الحضاري الذي يقترحه صانع الفيلم ، هل هو ذلك الحوار الذي ننسأ بين يحيى وكافر إلى ١١٩

صوماً ، كيف طرح الفيلم أفكاره هذه ؟ وما هو الشكل السيميائي الذي صاغ به هذه المفاهيم ؟ هذا ما سوف نتناوله في المقال القادم ●

د يوناتير في مصر (ص ٢٢٩) : « إن العالم يترك آثاراً أبقي من الحرب . فهو لم يفتح بأن يكون القاتل العظيم وكفى ، والواقع أنه صرح بصر مسرة ، وبخلاص لا شك فيه ، بأنه ضد العسكرية . فالمعظمة تقتضي أن يكون أكثر من قاتل ... »

(٣) لم يشر الفيلم أية إشارة ولو عابرة إلى دور نابليون في الحركة الصهيونية العالمية هذا الدور الذي حدا بوايزمان في وصفه بأنه « أول الصهاينة المصريين من الأفيار » ويعتبر د. عبد الوهاب محمد المسيري في كتابه « الأيديولوجية الصهيونية » (ص ١٣٤ - ١٣٥) أن نابليون صاحب أول وعد بلفوري « في التداة الذي وجهه نابليون إلى كل يهود آسيا وأفريقيا في ٢٠ إبريل ١٧٩٩ حثهم على السير وراء القيادة الفرنسية حتى يتسنى استعادة المعظمة الأصلية ليت للمسلم ، ووعد بأنه سيعيد اليهود إلى أرض المقدسة إذا ساعدوا قواته » .

(٤) أن شاهين عندما يريد أن يفكر في فرنسا بطريقة حلوة فإنه يذكّر فيكتور هوجو بينما نابليون يمثل قوة الشر . ولكن ما هو رأي يوسف شاهين في قصيدة « هو » التي كتبها هوجو عن نابليون والتي يقول فيها :-

« بجناح التبل أجده مرة أخرى

ومصر تتألق بثيران فجره

وصولجاته الامبراطوري يزيغ في الشرق

ظافراً ، مليئاً بالحماصة ، متفجراً بالإنجازات

ابن المعجزة ، أنفل أرض المعجزات

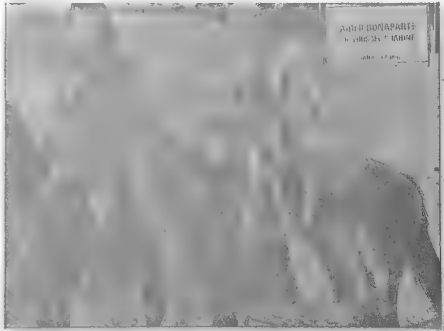
والشيوخ المستون أجلوا الأمير الفتي الحكيم »

ذو زعجة مدوية وحشية فقط وهذا الوحش لا يزيد عن كونه مهرجاً ويؤكد يوسف شاهين نفسه هذا الرأي في حديثه إلى عبد النور خليل في مجلة « المجالس » اللبنانية بالمعد ٦٩٢ (ص ٦٠) ، بقوله : « عندما أريد أن أفكر في فرنسا بطريقة حلوة أتذكر فيكتور هوجو وبلازك ومدام كوري ، والفكرين والمختربين ، كل من قدم شيئاً للاستانية ... (إن يوناتير) ليس الشخصية التي تغل فرنسا في نظري ... يقول علي : مما يمكننا أن نبرم كل يوناتير في العالم ... والآخر الذي يستمع إليه يوافق على هذا برغم أنه فرنسي ، يسونابستر يشعل قسوة الشر ، وهذا يتجاوز د الجنسيات » .

وهذه النظرة إلى يوناتير التي يقدمها الفيلم مدعمة برأي يوسف شاهين في هذه الشخصية تراها متورطة في عدة أخطأ منها :

(١) أن عصف يوناتير مع المصريين يرجع إلى عصف المصريين في مقاومة حملته الاستعمارية لا إلى طبيعته المدوية ، فإدوارد سعيد يرى أن نابليون عندما قرأ قولني المستشرق الفرنسي وتغذيراته من الحواجز الثلاثة التي ستقف في وجه السيطرة الفرنسية في الشرق هي إنجلترا والباب العالي العثمان وأكثرها صعوبة المسلمين ، فإن نابليون « فهم قولني فيها حربياً تقريباً ، بكن بطريقة تميز بها من حيث الرعاية والملاطة (الاستشراق لإدوارد سعيد ، ص ١٠٨) .

(٢) أن نابليون المصوب بالمدح القومي الفرنسي وهو الهيئة التي حلت على الأكاديمية الفرنسية أثناء الثورة ، كان يحس كما يقول كرسطوفر هيرولد في كتابه





الكلمة

بالتأليف الأستاذة بريا الميرزا خان
ترجمة عبد الله عبد الله

أولها بسيطة - وربما غريبة
أجنادا
تحتوي على إشارات كثيرة
نور العبد من فائض أخرى
تتأخر حيا
تكون مثل الحمار
تأخر فؤادك من حقيقته
وتتأخر
وتتأخر الضمائر
أمام واجهة حانوت اللعب
أضيق وجهي بالواجبات الخلاق
حيث تبايع الكلمات الجميلة
التي تعبير
تسببها في القها بالهنية للمعبر
أعترها في الحال
لأبدا لا تنظر في يدي
سوف أنظر من جديد
خط حرة من الكلمات
بين العشب المربع
وتحت السماء



الغالب على سلاطنة

ومأساة الرحلة الدموية للفردوس المفقود

حسن عطية



صالح كل من يسرى الجنى - مؤلفا -
وعبد الرحمن الشافعي - محررا -
السيرة الحلالية في صياغة مسرحية شعبية
بارعة ، يجسدان داخل صحن وكالة
الغزوى بكل الدلالات العربية الإسلامية التي يمنحها
المكان للعرض المسرحي ، مقدمين من خلال تلك
الصياغة رؤيتهم للسيرة العربية ، وللشكل الذي
تناقلت فيه تلك السيرة معالجة وأداة نقل شفاها -
الرواية يربطها - ولواقعهم الآن وتناقضاته في زمن
انحيار التألف العربي .

والمرحبة إذ تلتقط شخصية أبو زيد الحلال من
داخل السيرة الحلالية ، إنما تسعى لتقديم كلية الوجود
المندخل في السيرة ، داخل كلية الوجود المكثف في
الدراما ، مركزة حركة الأعمال في (حدث) كل واحد
وأساسي ، فيجبر الصراع بين البشر المرتطبين بذلك
الحدث ، ولذا اختلاف رؤى أهم واختياراتهم ، وهو هنا
الحدث المنجز عن « القحط » الذي حل بنجد الساحة
واستمر لسنوات سبع ، فالحق هنا هو موقف كورن -
اجتماعي مفروض على إنسان البادية ، مما يتطلب موقفاً
بطولياً جمعاً لواجبه ، لكن السيرة العربية دائماً كانت
تصنع أبطالاً أرادوا - ككافة الأساطير والملاحم
العالية - تقادير على الانفصال عن حركة الكون
ومواجهته ، وعلى التمرّد على حركة الواقع ، والعمل
على إعادة تنسيقه ، فلا بد بالتالي وأن يجعل ذلك البطّل
الفردي سمات فئة لا توجد في الآخرين - الكل غير
المميز ، فهو البطل - النموذج ، الموجود بالفعل ، يحكم
بحكم وجوده التاريخي ، والموجود بالضرورة ، بحكم
الاحتياج إليه ، لذا يغلبه الفنان التشكيل ، أو يعيد
صياغة مركزاً على محور تفرده منذ تكوينه ، فهو عادة
ما يتكوّن (يتّجسّد) حتى يمكن قطع علاقته في البداية
بجماعته الأسرية الصغيرة ، (مبدأ) حتى يمكن
إسقاط أية علاقات مع جماعته القبلية أو الاجتماعية
وأعرافها وقيمها ، لذا يسهل عليه بعد ذلك التمرّد على
تلك الأعراف والقيم ، وأن يستغل برأيه وأفكاره عما هو
سالك مما يتيح له دوراً هاماً في صناعة التفرّغ وحركته ،

ومن هنا انحصرت السيرة الشعبية ، وكذلك الدراما
المسرحية التي قدمها الجنى - الشافعي بتأكيد ذلك
التكوين الخاص للطولة الشعبية ، كاشفة عن سبب
إبعاد ذلك الطفل الصغير عن مضارب قبيلته ، بعد أن
ولدت أمه الحرة البيضاء حفصة الشريفة بيتة سوداء ،
كهنة الغراب الذي شاهدته يوماً ما ، وهي حامل ،
قادراً على البطش بكل طيور الجوارح والانتصار عليها ،
فدعت الساء أن تمنحها في المستقبل طفلاً في شجاعته
فمنحتها الساء التي لا تجزء الفعل ، طفلاً بشجاعة
الغراب ، ولونه الأسود فليدنه القبيلة ذات التكاليد
الاجتماعية الفاصلة بين الحر والعبد من حيث اللون
وطبيعة العمل ، بل طرده وأمه إلى خارج مضارب
القبيلة عملة بالإشاعات والمعنات .

ومع ذلك فالسورات الأولى من عمر الطفل تكشف
عن شجاعة نادرة لذلك الطفل الذي أريد له أن يكون
كبا مهمل في حياة القبيلة ، فصار بعد ذلك وجوداً هاماً
في حياته وتاريخها . . لقد لعب لون الشخصية وتبعها
ونفها دوراً هاماً في صياغة موقف الشخص من واقعه
وحماسته الاجتماعية وكشفها لكل ما هو سلكي في
مجمعها رسمها بكل طموحاتها لتحطيم والنقاء تلك
السلبيات ، وإعادة السوازن إلى الكون الذي اختل
بالقحط ، والواقع الاجتماعي الذي اختل بهذا الطفل
بنهضة الكون .

ويتجه العرض المسرحي ، في دخوله الدراما لعالم
السيرة ، منهجها أي الرواية لسان الراوي ، صاحب
الرباب ، حيث ينطلق أماننا ، متسبداً وحده النص في
وسط جلبة التجميع المشاهد ، لينشد مدخله لتقديم عالم
السيرة ، موحداً - ككافة مدخلات انشاء السيرة - الله
خالق العالم بكل متناقضاته والتي المرسل بدوره لحمل
دعوة الإيمان والتقويم للناس ، ثم الانطلاق لتقديم عالم
السيرة ، حيث تبرز أماننا ويتنسا على المنصة كل
شخصيات السيرة وأطراف صراعاتها ، لقد ابتعثهم
الراوي عبر كلمات الصياغة الشعبية الشعرية للسيرة ،
وجسدهم العرض أماننا في الزمن الحاضر ، مستبدلاً

مدخل النص الأصلي ، وهو إنبات أبطال السيرة المقدسة ، في نهاية العالم لمحاكمتهم عما قدموه في حياتهم ، إنه يضع أماننا الراوي في الزمن الحاضر داخل المكان ذاته الذي نتواجد داخله ، وهو سحن وكالة الغوري ، أي أنه لم يتدع مكاناً ومهماً ، وهو المجمع كما في النص ، ينطلق منه لإنبات أبطال السيرة من جوف الماضي لتجسيدهم ومحاكمتهم داخل ذلك الزمان المسرحي المخلق ، وإلّا هو يتنمهم أماننا لتحاكمهم (مسرحياً) داخل الوجود الحقيقي الذي نعيشه ، ولقد ساعد ذلك المدخل العرضي في تحقيق أول خطوة لمشاركة المشاهد في تلك المحاكمة العصرية لأبطال السيرة وقضاياهم والكسارهم القديمة ، المعاصرة ، كما أنه .. كما سيبدو فيما بعد .. قد استبدل الموقف الدرامي الكلاسيكي القديم على استدعاء الماضي بطريقة الفلاش باك ، والانطلاق من نقطة نقطة بشكل متوال نحو الحاضر الذي يمثل عادة نقطة الحتام ، أو ما بعدها قليلاً ، وذلك في محاولة لإضافة تفسير ما حدث ، والحروج بالتتابع منه ، ومن ثم تحكم المسرح هنا حركة أحادية الاتجاه تنطلق من الماضي دائماً متجهة إلى الحاضر ، ومنه إلى المستقبل .

أما العرض فقد اختار أن يخرج بين الماضي والحاضر معاً في وجود زمان واحد ، وفي إطار مكاني واحد ، فالراوي (شاعر الرباب) يحكي (عن) شخصية ما ، ثم يعرف في اللحظة التالية تجسيدها والتحدث (بد) لسانها ، دون أن يرتدئ فحاشاً ، أو يفتر من صوته أو ملاسه أو مكانه داخل الحلية المسرحية ، بل دون أن يفتر من الوزن الشعري الذي يحكي به ويشخصه ، كذلك تعمل مجموعة الرواة المساعدة للراوي (امرأة وثلاثة شبان) فهم — أيضاً — يقومون بالعديد من

الدور التشخيصية لحمل السيرة ، في ذات الوقت الذي سرعان ما يتفصلون عنها لا استكمال الحديث عنها . أو التعلق على مواقفها ، أو السخرية منها ، ومن الوقت بأكمله ، وإن استخدمت تلك المجموعة المساعدة بعض الأكسيورات البسيطة لتم التشخيص بعض الدلالات المسرحية ، كما لميت قتل الديكور الحركة .. البازيمات .. دوراً هاماً في تحقيق التناحر والتدخل بين الأروسة والأمكنة أماننا

وبالحق السري يقدم لنا المسرحية شخصياتها حاضرة وموصوفة صفتها التي اشتهرت في الخيال الشعبي منذ البداية : بكل شخصية تقدم ذاتها ويعربها الرواة بما عرف عنها : القاضي يدير : السلطة القضائية البررة لكل الجرائم ، السلطان حسن : السلطة الحاكمة المشددة بكلمات جوفاء يفتنى بها الأهل ويتحمل أخطائهم ، أبو زيد الهاللي : القائد المحارب القريب بين أهله ، دياب بن غانم : القدر الغاشم ، والوجه الآخر لأبي زيد .. الزناتي خليفة : الأسد الأعشى ، والصنم المعبود المهر ، وهكذا .. بالنسبة لبقية الشخصيات ، التي أبرزها السيرة ، واختارت منها المسرحية ما قدمته ، دائرة في تلك القيادة المعالية للعبة بين هلال ويطولها المختلفة ، فهكذا اختارت السيرة أن تصنع حركة التاريخ من خلال نماذجها البطولية المرتبطة بأهل السلم الاجتماعي داخل القبيلة ، كي تمنحها كل الصفات التي تنوق إليها في عصرها وهي الشجاعة والإقدام والقدرة العقلية الفائقة والكرم ، وبتمثل ذلك في القروسية والقيادة ، والتصحية بالذات من أجل حلم المجمع .. إنه يظل ملحمي ، فمؤجج البطولة الفردية المتحركة لتحقيق أمان المجمع ، لذا فهو يتحدى الأقدار ، وإليرب منها ، فقد صياغة عقلية الجماعة

الشعبية تدنا هذه الأقدار ، وعليه كان لا بد من أن يمدل في داخله سمات تنروق منذ الطفولة ، وقتلة على علم الذوبان في المجمع ، حتى لا يصبح مجرد واحد من ، وإلّا هو ملك ، يحكم بطروف وملابسات صنعتها السيرة ، ساحة (تتعاقد) بينه وبين المجمع ، دوراً حدث (انفصال) كامل ما يتنحه إمكانية إعادة تحطيط واقعه ، والسعي لإعادة التوازن داخل مجتمعه الصغير ، وإمكانية قيادة هذا المجتمع وحلته من أية أخطار خارجية أيضاً .

ومن ثم تنطلق المسرحية بعد استدعاء شخصياتها ، لتقدم لنا محطت هامة في حياة القوي أي زيد الهاللي ليل يواجهه للموقف الدرامي الأول في المسرحية ، وهو القطع ، فاستاق مع البهج السري ، تقدم لنا المسرحية الظروف التي صاحبت أبا زيد ، حيث ولد أسوداً بناته على دعام من أمه للقرى الغيبية ، ويطرد معها باعتراض اجتماعي من القبيلة .. ويهول العرض المسرحي ، تلك النقطة الهامة في دور القوي الغيبية في منح اللون الأسود لأبي زيد ، وبإضافة أشعار من السيرة على لسان الراوي (عزمت القتاتري) والرواة — المجسدة — لاطمة سرحان — يؤكد على فكرة التعارض مع (إرادة) تلك القوي ، كما يتنحه القطب الديني الذي تقابله خضرة الشريعة — عبر أشعار الراوي — في الطريق إلى قبائل الزحلان ، بمنحه القطب الديني (البركة) ويسميه (بركات) بالإضافة إلى اسمه الأرضي — سلامة — الذي أعطته له خضرة ، فهو بذلك (ميروك) من تلك القوي الغيبية ، ومطلوب له (السلامة) من أمه ، وسط عالم ضامر بالهضار .. وبذلك المباركة الغيبية ، يشب الطفل قوياً شجاعاً وأعباً في ظل قبيلة زحلان ، وأسيرها الفضل بن البسيم الذي أوى خضرة وابنها ، إلى أن





الواقع الجليد بذات الفكر القديم المعبر بالضرورة عن
والعالم الأسن القديم ، وانطلقوا نحو الفردوس المفقود
الذي تفتق عقل « أبو زيد » عنه ، بذات الأحقاد والألم
الإرث الملحون ، والصيغة الاجتماعية القديمة ، لقد
قرآن بأنهم « ببلاد أخرى تؤيم » يتم زرعها بالحيلة
أو بالسيف ، تنتزع من أصحابها ، لتمنح لهم ،
ويتجل الحلم لديه بالفردوس المفقود ، الفردوس الدائم
الحضرة المستمر الوجود ، زمانيا ومكانيا ، في كاتبة
مستقرة ثابتة ، يدفون فيه كل نقائصهم ، و ينمو فيه
الأطفال صحاحا ، وعكس كل الناس ، وبالتالي يقرآن
يقوم برحلة (الريادة) لاستطلاع ذلك الفردوس
المفقود - المجهول ، مصطحبا معه ابنه الأمير زرق
الشباب : يحيى ويونس وبمعي .

وفي رحلة الريادة ، يسمى أبو زيد لتعرف عن قرب
على فردوسه المأمول ، على تونس الخضراء ، والطريق
إليها ، ذلك الطريق الصعب ، وإن قننه المسرحية
بشكل كاريكاتوري ، حيث نماذج من حكام المنطقة
الذين مر عليهم أبو زيد وصحبته : مرضى ويحيى
ويونس ، هي نماذج ديكتاتورية ومدعية حب شعريا ،
ومتحركة بقوة خارجية ، وبالعلة للأوهام ، تنجسد
كلها - أخيرا - في نموذج واحد هو الزناني خليفة حاكم
تونس المخلصي ، الذي طبع كل شيء في ملكته
بطابعه ، هي معشوقته التي خطتها وأنماها بيده
وأحاطها بالجليد المصور من نار قلبه ، خوفا عليها من
العالم المحيط بها كغاية ، ومن المستقبل غير المرئي ، لذا
فهو يشمر ، وهو يمثل الشفرة العلوية في العرض
المسرحي بالصنيع ، لانفصاله عن مجامير ملكته
ومرحتها ، كما يضيئ أن تكون ملكته قد أصيبت بفكر
غير فكري .

وفي الرحلة القاسية لتلك المملكة - الفردوس ،
يمثل الفتي مرضى ذو العقل الفصيح ، من الإحباط
والشعور باللا جدوى في عالم آبل للفسوق ويتعظم
أعداءه يونس ويحيى ، بالفعل ، وتصيبتها البلاءة أما
أبو زيد فلا أمل مازال داخله ، حتى يقف أمام تونس
معنا :

« ساعدها من أسوارها ، وسيرها يحيى
ويونس ، ويخفي القبط ، ويرأ العالم بما فيه .. »
لقد امتزج الخلاص الفردوسي بإخلاص الجميع
للكون ، ثم تعد تونس مجرد أداة بآلة لرجال يبحثون
عن القوت ، وإنما أصبحت (مدينة) تؤول بدو
رجل ، ووجودها مستقر ، وجنة يخشى القبط منها ،
وصحة يرأ الأفراد والعالم فيها ، منها الشاعر
دلالات أكثر ، ومضافها السيرة كامل لكل أحلام
الإنسان العربي ، وجعلت منها المسرحية الخالية التي
سعى إليها لبطل أبو زيد ، والصغيرة التي تحمست
عليها كل أحلامه ، سعى إليها مجرداً من قيود الواقع
وتحريرا ما من قيود السلطة ، فانصر عليه الواقع ،
وخلته سلطة قبيلة أمام سلطة الزناني المدعومة ،
وخيلة وزيره العلام وانفصال ابتته مدعوى عنه .

ولنا لقاء قادم حول ما يحدث لهم في تونس ●

السادة وقطع الرقاب ، فالكل عنده ، إما أن يأني من
الغيب بالرمح الكون ، أو من الأرض بانتزاع بعض
الرباط من السادة ، ومنحه للفقراء ، مع إدراكه الكامل
أن الغيب لن يحقق ما يراه ، وأن السادة على الأرض
سيذهبون حيا أكثره وحتى ولو أدى الأمر لسادة منطق
المدم ، وبسبب التضارب بين رأيه هذا وحقيقة الكون ،
وواقع النظام الاجتماعي في القبيلة ، يرب بآله بعيدا
عنها ، ففجعت بجعله دائما (خارج) حركة المجموع
متحلا من كافة الروابط الاجتماعية القائمة ، لا عن
الجميع .

وبسعى يتجاوز المنفعة الذاتية ، وبقدرة على
الانفصال عن حركة الكون الغيبية مع فهم لحدود
الفاعلية الإنسانية فيها ، وبمكائنة - وفرتها الظروف -
للتباعد عن حركة الواقع الاجتماعي القائم ، والعمل
على التدخل فيها بفهم أبو زيد منطق (القائم على
المرآة) أمام منطق دباب (المروى) ، فهو يهيئ مثله
واقعه ، ويصل مثله جراحا من الأمل ، ويدرك غنازيهم
لكنه يتجاوز طريق عاصية (الأفراد) من أجل صانع
(المجموع) المطارد من القبط ، لذا يسعى كي
يتحدى العالم في نقائصهم ، ويدفعهم ليتحدى معهم
ذلك الواقع الصحراوي الذي صنع فيهم الشر
والخوف ، فهم (أسرى) واقعهم ، وفيهم كمشول
بشرية ، العمل لتحرر من ذلك الأسر ومن ثم فهو
يتجاوز مرحلة (التبرير) للفكر السادة المتخثر ، إلى
مرحلة العمل لتغييره ، وهنا تكمن أول أعطائه ، فهو
لا يعمل على التصدي لبنية هذا الواقع المشكل لأرضية
هذا الفكر ، وإنما هو يدفعهم جميعا للبحث عن واقع
آخر ، متصوراً أنه قد يتجنبهم فكراً جديداً ، بل حين
تكشف له الأيام خطأ سعيه هذا ، فقد اندفعا نحو

يقف مرة مواجهها أباه الأمير زرق في معركة بين قبيلة
زحلان والحلائية ، فتكشف الأم حقيقة بنو أبو زيد
لأبيه ، فينصرف عليه ، ويغير أمام صاحبته على
الاعتراف به ، ويقصده إلى سادة الحلائية ، لقد منحه
السيف حق الانتساب للسادة ومع عودته منتصراً ، بعد
نفيه في الصحاري مثبوتا أو نيماً ، ويبدء الانكار
المهين والظلم الفلاح ، الذي لديه صغيراً ، يعود لأمله
في زمن القبط ، حيث يتجلى الموقف الدرامي الأول
والثاني في مسرحيته تلك ، لمع ظهور القبط ،
بدأنا ندخل عالم الدراما ، القبط كموقف كوني
وواقعي يواجه قبيلة وسط صحراء قاسية ، فيرفض
عليها التحدي ، الذي يتطلب استجابة تتناسب مع
ما تطرحه أفكار وقوى تلك القبيلة ، إنه القبط الذي
يذكرنا بالويله الذي اجتاحت مدينة طيبة ، وضغط على
حاكمها أويوب - في مسرحية سوفوكليس - ليصنع منه
بطلاً تراجيديا كلاسيكيا يسمى نحو المعرفة الكائنفة
لجرمه ، ويذكرنا - أيضا - بالندم الذي اجتاحت مدينة
أرجوس وضغط على الأمير الشاب أويوب - في
مسرحية الدياب لسأرت - ليصنع منه بطلاً وجديديا
يسعى لتحمل المسؤولية وحده من المجموع ، وها هو
الذي يواجه قبيلة بني هلال ، ليصنع من البطل
المحمي الذي صنعه السيرة ، بطلا ديبا .

ففي زمن القبط ، يبرع السادة إلى رجل السيف
والفعل الراجع ، أي زيد ، فالكل متشغل بآلياته ،
القاضي بما كنسه من أموال يخشى عليها ، والسلطان
بمجهزه عن القيادة الفعلية ، ودياب يسيرجأهته
أو إتهامته وروية القائلة على نوع من القروضية ،
وتقصده أن إزالة القبط لن يثقي إلا بالزنجاج الكون
بأفكاه ، وتقوضه ، أو أن يبدأ السلطان بمصادرة أموال

قراءة تشكيلية

عمود الهندي



الفنان صلاح طاهر

اللوحة أمام الألف ٤٩ × ٤٠ سم
الحامدة المستخدمة زيت على قماش

لون رمادي ، سياه جامدة
كانها رسم على بطلاقة
مساحة أخرى من التراب والضبب
تنص فيها بضعة من النصوص المنسوبة
كانها تكرر في غفوة الإفانة
وصعرة بيها ، كالوت ، كالمحال
منشورة في غابة الإهمال

صلاح عبد الصبور

كيف كان الميلاد ؟ .. متى الموت ؟ .. للفرس وقت ولحصد الفرس وقت .. فهل يمكننا أفتاء أثر السر الخفى ، حيث الفنان يلتمس ما تلتقطه عينه ، يبحسده في ألوان زاهية ، ومساحات تضيق وتوسع ، تترامص كخيالات وتيازك ، تنص فوق فضاء سطح رحيب ؟ ..

يرسم الفنان صلاح طاهر أعمدة هي أقرب إلى حراب اصطلمت بأرضية المسطح فتتج عن الارتطام ضرر هو أقرب إلى هيئة الظل الخفيف ، ويوحى بتسيط الأعمدة بأنها نيت لما فجأة في كيان المسطح ، أما الأشخاص فكأنهم يتأهبون للطيران ، أو هم زخارف من للروح المساي ، المخطوط فيها لا تمثل حداً فاصلاً بين مساحتين ، وإنما ترسم حركة ، تربط مالا يمكن ربطه ، وكأنها تحتضن الفراغ الفضائي ، فالمخطوط في اللوحة لا تحدد حواشاً ما يقدر ما ترسم خط سير زمني ، يحدد الإيقاع وبدل عليه . وعلى الرغم من ندرة المخطوط الألفية أو ما يشبه اعتمادها في اللوحة لأن استيعابية المخطوط جعلتها توافقه لحلم بعض الشحوب ، وروى عطشها لحياة المصحب . . ولقد غال الفنان في تعديل وتبديل حركة خطوطه المتحركة ليؤكد قوة حركتها

تتملك لمساحات صلاح طاهر ميزة التوتر ، كما لو كانت قوى تبذل مجهوداً خارقاً في إنجاز مهمة ما ، وإن كان الفضاء لديه مجرد فراغ ذي أرضية هشة هجرها الصلاة ، فقد أمتع بالعناصر للتأثرة في مقدمة اللوحة .

أما اللون فلا يرتبط بالدرجات الصريحة ، بل هو لون يفرض على حيون المشاهد الإحاطة بالتوتر والمقاومة وتماثل العناصر على الأرضية الهشة ، واللون أولاً وأخيراً شبيه بلحن موسيقى ، ينبع توجع الخط المسود ، يتوافق معه ، ولا يتضاد

وفي النهاية فإن الفنان يفرض على المشاهد مسيرة العين على اللوحة ، فهو يبيّن لحظات التوتر بعناية ، كما يحدد لحظات الراحة وأماكن المفاجأة ●



تحدثنا في مقالنا السابق عن مجموعة من فنانينا الراحلين الأعراف ، الذين أثروا وأثروا بتأجهم للتعبير وديهم الهام ، في مسار حركتنا التشكيلية المصرية الحديثة ، وما نحن ذا نواصل الحديث عن مجموعة أخرى ، نشر تجاهها بالتقصير ، لما تلقاه تجربتهم الفنية من إهمال من قبل الجميع تقريبا ، لعلنا بذلك نتعذر إليهم قدر جهلنا .

عبد الهادي الجزار

لعل الفنان « عبد الهادي الجزار » واحد من أهم الذين يلوون ما كان قد بدأه « رافع عباد » من بحث عن سمات متميزة للشخصية المصرية في الفن ، خارجا به عن إطار تسجيل ملامح الحياة المصرية من الخارج ، متجها نحو تصوير السلوك والانفعالات ، والرؤى والطقوس المصرية الشعبية ، مضيئا على ما يستوحيه من موضوعات حسا « سرياليا » ، لاتفهم ملامح الأشكال فيه في ضباب العقل الباطن ، قدر ما يرتفع التعبير ويزداد الوضوح ، كعمليات والقضح « للسليبات الكثيرة المنتشرة ، في عادات السحر والشعوذة والاعتقاد في التنجيم السائد بين الطبقات الشعبية آنذاك ، كاشفا ما فيها من تحلف وتدهور سلوكي ، جاعلا من اللوحة وليقة لإدانة التخلف والفقر والجهل ، وذلك من خلال تراكيب تشكيلية مستعجلة ، بانت كاضافات هامة في مسار حركة التصوير المصري الحديث .

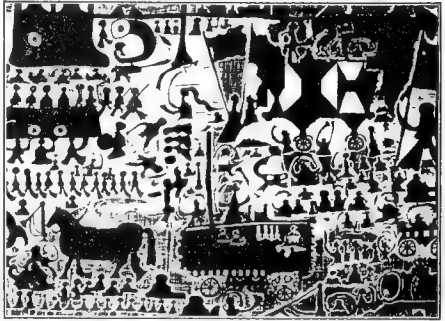
وقد بدأت تجربة الفنان « عبد الهادي الجزار » من خلال جسارة الفن المعاصر ، مع منتصف الأربعينيات ، حاملة جس سريالي أقيبه بما قلده « بول دلفر » ، ثم انتقل بعد ذلك ، مشاركا رفيق كفاحه « حامد ندا » فيما بدأه من بحث عن ملامح للشخصية المصرية في الفن المعاصر ، لتناول بعض مظاهر الحياة الاجتماعية بمصر ، كمثيرات أو مداخل لأعماله الفنية ، مصورا ملامح الحياة داخل مجتمعات المتحورين والمرضى والفقراء الذين يعانون من الجهل والتخلف ، واضعا إياهم داخل تراكيب سريالية ، اخطط فيها الواقع بالحلم ، وانتشرت رموز السحر لتضفي على الأعمال جوا أسطوريا ، ارتفع بالتعبير كثيرا ، دون الإخلال بانساق التكوينات ، وتفردها . ثم انتقل بعد ذلك ليقتصر في صوالم أكثر غموضا وسريالية ، اخطط فيها الإنسان بالآلات التشابكية ، كثيرة التفاصيل ، وكأنها هي عملية اعتراض على « ثنسي » الإنسان ، وتحوله إلى جزء سلس ، داخل تركيبة آلية بادرة ، تكاد أن تنحط بعد تكييله . وتحولت وفق ذلك سطوح اللوحات إلى « حالة » من الصخب الملى ، بالتفاصيل والتداخلات ، مزاجيا في ذلك بين حدة التعبير وبلاغة التجريد ، وبدا كمن يبحث عن مطلق جديد ، يصوغ من غياله خبراته السابقة ، ولكنه ذهب عنا فجأة ، خلقا دورا بارزا في تاريخ التصوير الحديث بمصر .

كمال خليفة

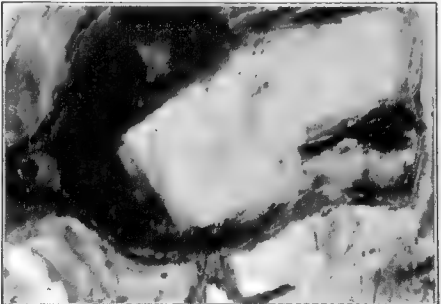
ربما كان الحديث عن تجربة الفنان « كمال خليفة » مشرا لكثير من الشعور بالألم والذنب معا ، فقد كان الموت بالنسبة له موتا للتألق والدور الذي قام به معا ، فقد تفرقت أهم الأعمال وضاعت كما ضاعت بالضبط

أعزائى الراحلين .. مُعَذِّمَةٌ

فاروق بسيونى



لوحة للفنان سيد العلوي



لوحة للفنان كمال خليفة

أهميته تحت وركام من التعالم والأدعاء والشوشرة برغم فقره كحالة تسجج وحدها داخل إطار حركة الفن التشكيلي بمصر ، بما حله نتاجه المتفرع بين سحت وتصوير ورسوم من تفرد وبلاغة ووعي مالملة وبالأدوات معاً . استجالت فيه الأشياء للزينة كمثيرات أولية ، إلى لغة عردة من المباشرة ، غنية بالتصوير الإنساني الجليل ، بسيطة في سلاسية بلغة ، رفيعة صداعة بحس ، تحول فيه الألم إلى حسن نيل .

بدأ نحاتاً ، تناول تصوير الوجوه في حالة « وشوك » على التحول في التعبير ، مندهنة ، خالقة ، أو ساكنة مستكنة ، محوراً قليلاً وببساطة في سلاحيها ، بحيث تبقى منها دائماً العيون الضيقة المدققة ، كثورات مركزية للشكل ، حاملة للتعبير الهادي العميق . كما تناول أشكال الطيور والأسماك ، محوراً في حيثها بحيث تبدو وكأنها قد وجدت هكذا ، متعجربة يبدو على سطوحها حساً أقرب إلى « فعل » الطبيعة في الصخور ، تظهر عليها عوامل الحكمت والحشد والتكسر ، وتحيط ككتلتها خطوط مستمرة متغلقة تكسر صرامة استمرارها أجزاء نائكة ، وأخرى غائرة دقيقة ، تجمل السطح الخارج يوتر بسقوط الضوء عليه فيفيض على سطوحها حيوية تعبيرية هائلة . وذلك التعبير يبدو متوافقاً مع منطق التأليف النحتي لديه ، حيث تبدو الكتلة متغلقة على نفسها مقروضة كشكل إيجابي على فراغ سلس عيط ، مسيطرة عليه ، بانغلافها الدائم ، وشوهرها س الفراغات البنيية تقريباً .

ثم انتقل تحت وطأة « المرض » ، وتاجاً لعدم القدرة على بذل الجهد العالي الذي يتطلبه النحت إلى ممارسة التصوير ، فتناول الأشكال الإنسانية نفسها ، التي أحبها ، وصورها في حالة تعبيرية عالية ، مندهنة نارة ، خالقة أخرى ، غير بالغة الملامح ثالثة ، تبدو وكأنها قد ولدت من حراك حاد بين عديد الألوان المتداخلة في حرية وحيوية ، تحمل بجوار فعل الصدف الأدائية ، قدراً هائلاً من التوتر المصاحب للحظة الحلق ، ينعكس على الشكل فيبدو وكأنها هي حالة وشوك على الصراخ أو الموت . وقدر الحيوية والحركة الأدائية نفسها ، نجده في تصاويره للزهور والطيور ، التي أحبها أيضاً ، فاستلهمها كوسائط ، أو مثيرات أولية ، ينظر بها ، كي يقوم بعملية تصوير شديد التعبير والخص الإنسانية ، تحول فيها الغمسات الكثيرة المتداخلة ، والتي تخلف تداعجلاً لونها لشرك الصداقة الأدائية في إحدائه ، بعكس وعياً بمعنى التعبير المجرد من المباشرة ، القائم على الشكل الخاص ، حتى وإن كان زهرة وإناء . وكذلك خليفة قد استطاع أن يقدم توافراً حياً بين الوسي بلغة الفن وعنى فطرية الحس ، ومهتمة بناء الشكل ، ليقدم عوالم الشكل فيها موازٍ لى مسار الحس دون مباشرة في التعبير . وذلك أهم ما أضافه من نتاج .

سميد العدوى

كان هذا الفنان كالتفعل العجوز ، محتلم داخله المشاعر ، تحتفظ بصناعة الرؤية ، ولفراغ الوسي ، بادت دائماً أعماله وكحالة من المعتن الصلوى لكل

لوحة للفنان عبد الحادي الجزار

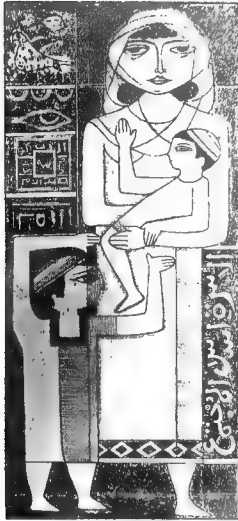


تأخذه في رحلة لا تنتهي ، توالد فيها الكائنات من بعضها ، وتنمو في أطراف مستمر ، ويتجدد التكوين الذي يشق ، بالحركة ، وفق استجابات النمو والتزايد للأشكال الزائفة ، يتحكم إتساقها هائلاً بالإيقاع ، وإعادات الحركة والسكون المتساين داخل البناء التشكيلي .

بدأت تجربته مع بداية الستينيات ، حاملة قدراً كبيراً من الشجاعة في البحث و التجربة . وتمت مسرعة عن طريق الحوار الجاد مع رفيقه ومصطفى عبد المعطي ورمو وعمود عبد الله ، وقد شكلوا معاً جماعة « التجريبيين » ، التي تعد آخر الجماعات المؤثرة بشكل إيجابي وحاد في وجه حركتنا التشكيلية المعاصرة ، بما أضفته من شجاعة وجرأة ووعي ، وحوار بين مظاهر المصرية ورحالة « العالمية » .

ما يدب على الأرض حيا ، لا يندوكا لو كان يصوره ، وإنما يحبه ويلتصقه التهاماً ، فيخرج على سطوحه الناعمة ، عوالم غنية بالنبت ، عمله بقدر كبير من موحيات الحركة والنمو المستمر ، فبالشخص والكتاتبات الأخرى والألوان والطرق وكل شيء ، يراه ، يتحول إلى معرفات بلاستيكية ذات سلاحيها وأشكال « خاصة » ، تتحرك زائفة ، راقصة في حركة حرة ، متجاوزة مهتامة ، أو متباعدة متألوة ، تطول وتقصر وتتحول كلما غاها التحول ، وكأنها هي حالة من الحرية التأليفية المستمرة ، تتباه فتعبر ملامح الأشياء لتندخلها في علة الطغوى الناصع الخاص ، الترح ، شديد الفرح بالأشياء .

لم يكن للفن لديه عملاً مجهزاً بشكل سابق ، وإنما كان كالغفارة ، التي ما أن يدا فيها ارتداد جعلها حتى



● لوحة الفنان كمال أمين ●

كمال أمين

بعد الفنان « كمال أمين » واحداً من أهم فناني الحفر لدينا، حيث استطاع أن يطور لنفسه أسلوباً جمع فيه بين إمكانيات الحفر الأدائية، والحس المصري الخاص، الذي يستمد سماته من تصوير مظاهر الحياة اليومية البسيطة، من خلال حضم واع لمعطيات الفن المصري القديم، من حيث إيقاعات الحركة والسكون، والتبسيط في أشكال الأشخاص، وكذا رشاقة الخطوط المحددة لملاحها، يضع ذلك في قوالب جديدة، تسم برشاقة ورقة، تلدوب فيها مباشرة الصالح التي تجعلها الموضوعات في حيوية ورشاقة الخطوط التي تخدم ملاحها.

وقد قويت التجربة لديه بالانتقال الحذر من أسلوب أدائي إلى آخر، وفق ما يليه قاتنون تنفيذ فن الحفر بشكل أكاديمي، أي أنه مع التجويد والتفرد في نطاق فنان الحفر المصريين، لم يلجأ إلى الإيهام الأدائي لتحقيق إثارة. قدر ما كان ملتزماً - وبوعي كامل - بتجريب واقعي تعبيرى بليغ في بساطة.

مباشرة، من ناحية، والحس الإنساني النابض الكامن في علاقات الإيقاع واللون وموجبات الحركة الدائرية للأشكال من ناحية أخرى. أي أنه استطاع مزاجية وهي العقل وفعل العاطفة في تركيبة حيمة واحدة، أنشأت نتاجاً متقدماً رغم قلته الكمية.

فقد بدأ عبرياً في البحث في مزاجية الحس السريالي بالنيانيفية، متشابهاً مع كثير ما قدمه رواد المهين في أوروبا، ثم تحول للتجريد، ليس من مطلق تخليص الأشياء الرغبة من كثير من ملاحها، وإنما مستلهاً الحركة والإنفاع ومعاني النمو والتضائل، أو التبادل والتوافق بين عديد الأشكال الخالصة، التي تأتى ملاحها عند البدء في « حل » مشكلة المسطح المطروح للرسم، ثم تنظيم تلك اللاصق في تراكيب « صارمة » هندسياً بحيث تبدو كما لو كانت « صنما » حوار بين مسطح منبسط مسالم وعط حاد غزاي، أو ترويد ستام لعديد الخطوط الرقيقة والصلابة باللون الزاهي على مسطح حادى، أو بحث في فعل اللون الساخن التاري في زخفه الملهدي في إصرار على مسطح رمادي ساكن، وهكذا، بدأ التصوير لديه، محاولة لحلق « حالة » من التعبير الشديد، باستخدام الشكل الخالص غير المنمى للظيمة المرئية، وكأها في إحداث التوازن المحكم بين « الشكل والتعبير » بلفة تصويرية، يفسدها تمكن أدائي عالي، وسيطرة واضحة على الأدوات.

وتحولت التجربة لديه تدريجياً، بعد امتلاك الأدوات الأكاديمية ونحو والتعبيرية الخاصة، التي امتزجت فيها صناعة التلقائية القطرية، بخي واضباط وصرامة الوعي باللغة التشكيلية، لتتبلور فيها قلعة بعد ذلك من أعمال، تستطيع بحق أن تعبيرها « متفردة »، بتعبروات الأشكال فيها، وما تحتوي عليه من حركة إيجابية حيوية، وما تقوم عليه من تفرد في البناء، وغنى في مزاجية القطرة الواضحة، بصرامة العقل وعندسة التكوين، بحيث تصبح الملوحة « كالشيت » وللتعبير في أعلى وأغنى درجاته الإنسانية، لتضلل دائماً نابضة بحورية إنسانية مصرية، شديدة الغنى.

مصطفى الأرنؤوطي

لعلنا لا نكون متطرفين حينما نعتبر الفنان « مصطفى الأرنؤوطي » من أكثر فنانين الرسايل، الذين يشعرون بالذنب للتعبير تجاههم، حيث كان رحيله، ورحلاً كاملاً تقريباً - لتناحه وعوره، ودفا لأهميته تحت ركام من السببان والإهمال. برغم ما في تجربته من غنى وتنفرد وارتفاع في مقومات التشكيل، والإضافة الواضحة للغة الفن في أعماله بسلامتها التجريدية. فهو من أبرز فنان الجيل الثاني بمصر، الذين زاوجوا - على ندرتهم - بين الوعي العقل للغة الفن، وبلاغة الشكل الخالص القادر على القول دون



● لوحة الفنان كمال خليفة ●

الجفاف

سليمان فياض



ولم أجد ما أقوله بلدي . كان جدي قد ذكر لي ، في الليل ، ونحن نبيت تحت أشجار المالح في قبط الليل وسكونه ، وقد تخوف من الجفاف ، إن النهر الكبير أيضا قد جف . شيخ ملاه وتتألم في شهور التحريق ، في الربيع ، وفي الصيف . لم تعد تتدفق له مياه من السودان والحبيشة ، فلم تسقط عليها أمطار في ذلك العام ، كان جدي يبحث عن كل صباح إلى قرينتنا ، لأعود له مع الضحى بطعام ، وأباريق ماء ، وصحيفة اليوم من زوج عمي ، وأسنى الحمار .

في قرينتنا كانت مياه الطلمبات ما تزال تتدفق في البيوت كلها حركت النسوة أيديهن أعلى وأسفل ، ترزعهن الطلمبات من حق عميق في باطن الأرض . وكانت الصوامع ما تزال ملأى ، إلى نصفها على الأقل ، بالقمح ، والذرة ، والأرز ، وكلها لم تظعن بعد . كنا ما تزال نجد طعاما في عمتنا ، لشهور قادمة : الناس ، والدواجن ، والحيوانات . لكن الكل كان يشعر بخطر الكارثة المقبلة . سنظل نجد ماء في باطن الأرض لعماد على الأقل تنتصه بالطلمبات لسقيا الأحياء ، لكن ماذا سوف يحدث لنا حين تنفذ الحبوب : القمح ، والذرة ، والأرز ولن نجد الجواميس والأبقار والحمر علفها ، وعندئذ تنفق المواشي مع الطيور ، والبشر ، ويخف حتى مياه الأعماق .

وكانت النسوة يجلسن أمام البيوت ، في الظلال قلقات ، وقد فقدن الرغبة في الحنيث ، والشجار ، كمادتهن في أباء الفراخ ، إذ ينتظرن مواسم الجنى والحصاد .

وعلى طول طريق العودة إلى جدي بالحمار ، وأباريق الماء ، وطعامنا للغداء والعشاء ، كان الرجال جالسين في الحقول ، في الظلال تحت التماريش ، والأشجار ، على ضفاف القنوات ، والمصارف ، وفي قلب الأراضي ، والأولاد يسعون بالحخير معي ، تتل على جوانبها أباريق الماء معلقات من أياديها ، وأمامهم ، لفات الطعام للغداء ، وللمشيء . كان الرجال يرايطون في الأراضي ، كلهم قد صاروا قطعة منها ، يشاركوها ، بوجودهم فيها ، أحزان الجفاف ، وخوف الفد ، تحت سماء طباشيرية ، وأشجار ساكنة ، لا يفتقر بين أعضائها طير .

على مدى الشوك ، أينما توجهت إلى دائرة الأفق ، صوحت مساحات أراضي القطن ، واللذرة البكرية ، وما يحيط بها من شجيرات التيل ، توقفت لوزات القطن عن الفتح وجفت ، وكنت أعود اللذرة عن النمو ، فلم تحمل لها الجداول والقنوات قطرة ماء ، منذ أسابيع ..

وتحت أعود اللذرة ، في الأحواض ، كان البرسيم ، البدرى ، قد صار هشيا ، وحتى أشجار الصفصاف ، والسدر ، والأثل ، والكافور ، والتوت ، هذلت أعضائها الدقيقة ، وهب الأصفرار في الأوراق ، فلم تعد جذور الأشجار التي تضرب صمغا في الأرض ، قادرة على أن تتناث قطرة ماء .

الأشجار الوحيدة التي بدا أنها قادرة على البقاء هي أشجار السنط ، فما تزال تفرز صمغا ، وتثبت قرونا . فلحالها جميعها من الجفاف ، وجلوها تخزن ماء ما لا تراه الميون .

وعلى مدى الشوك ، كانت مساحات الأراضي تشقق أخاديد همة ، قد تسقط فيها قدم السائر ، أو تنهشم من وطنها حولها وتفتت . وعلى سطوح التربة التي تصدع كانت تترك ذرات ملح في وهج الشمس القادحة ، في أشكال لا نهاية .

جاء شهر أغسطس هذا العام ، ولم يجر مياه في الترغ من النهر الكبير ، وكانت القناطر مفتوحة الأبواب ، وبرايح السواقي مرفوعة السود . وبدا جدي قلما ، ينظر بحزن إلى أشجار المالح ، في التصف لندان الذي علمكه ، وهي تيف ، وتصفر أوراقها ، وتتساقط ، وتتوقف عن الإزهار والإثمار : أشجار الجواقة ، وأشجار البرتقال ، وأشجار الليمون ، وأشجار التين ، وأشجار الخوخ ، وما تحتها من شجيرات البطيخ والشمام ، والخيار ، والفاكهة . والأرض تحتها تشقق ، وتعلوها ذرات ملح ليس له مذاق .

تهدد جدي ، ونفت دخان سيجارته « اللق » زافرا ، وحسن المقلب في الأرض ، وقال بقل ، وعيناه على أشجار المالح : « يومد يا أبو داود » .

قال جدى وهو يضحك :

— هل تفكر يا أبو داود فى حق ظلمات ، ورى الأرض حولنا ؟

بدت لى الفكرة التى خطرت برأسى سخيصة ومستحيلة ، فلزمت الصمت . وإذ رفعت وجهى إلى جدى ، رأيته يبتسم ، وعينه تبتقان لثانية . ثم يهتم قائلاً

— على الأقل سنتخذ أشجار الموالح يا أبو داود .

وقبل أن أحس : كيف ، كان جدى يهض ، ويعمل فاسه ، ويقول لى :

— هات « عواقتك » واتبعنى يا أبو داود .

لم أفهم ما يقصده جدى ، لكننى أسرعت أهل عواقتى هل كفى ، وأسير مسرعاً وراءه ، فضطوته واسعة ، لأنه فارح الطول . كان همى آنذاك فيما أذكر وبما سمع سنوات ، أو لثمان سنوات . وكان جدى يسير عبر الأرض ، على جسر الجندول صوب الترة . وهو يحمل فاسه .

عند الشط ، توقفت جدى لحظة ، ثم انحدرو مع ميل الشط ، إلى قلب الترة ، وهو يقول لى دون أن يلتفت نحوى :

— على مهلك يا أبو داود .

كان قاع الترة ، جافاً تماماً ، ومشتقاً ، وعلى البعد صوب الغرب ، مع طول الترة ، كانت القطرة صافرة الأبواب ، كطلل دارس لى واد مهجور . لكن فزة من ملح لم تكن تومض لى تربتها . ونظر لى جدى ، وقال .

— مسحضر بترين يا أبو داود . اختر لك مكاناً بعيداً عى وأرن همتك .

وراح جدى يغفر بتر ، ورحلت أنظر لى ، وأحفر بتر ، أفعل مثل ما يفعل ، وأصنع مثل ما يصنع ، وأحرق مثله فى العرق ، وأوسع وجهى بطرف ثوب المعقود على وسطى ، أريح تراب الحفر ، وأرغمه على الجانيين مثل صنع جدى .

وشجرة الترة أو الشفاسه ، قرأه على أخبار الجفاف . وتنافس المأذ فى أهل الصعيد ، أمام مقاييس النيل . ثم طوى الصبغة من جديد ، وأخذ يحكم لف القش ، حول أباريق المياه ، حتى لا يسيرها الخ من الحسام . ويدس القش فى فوهات الأباريق بإحكام . سألت جدى إن كان سيأكل ، فقال لى ببسمة مخففة : « كل أنت يا أبو داود . أنا لا نأكل لى » . وجاء يلف لنفسه سيجارة أخرى . ويأدع أطراف ورقة ، بلقافة ، يدأرب لسانه ، وقدح زلطة على زلطة ، شاذل طرف قبيل القطن ، وأشعل سيجارته ، وأخذ يهض فى أنفاسها حنة

تركت جدى جالساً ، وعبرت سور الأسلاك الشائكة حول النصب فدان ، وتوقفت عند بئر منبهر ، كان يوماً ، فى أزمة مضت ، لساقية مرفوجة . رفعت رأسى إلى التختين العاليتين المساوطين فلا يقدر على صعودهما أحد . كانتا شاذقتى الارتشاع ، أعلى من كمل ماذن الترة الثلاث ، لو وضعت فوق بعضهما البعض . كانتا بلا أثر لى أى عام ، ولا يعرف أحد أو يفكر إن كانتا قد أثمرتا لى بزم ما ، أو كانتا ذكرا أو أنثى . كانتا ملتين نحو بعضهما البعض . فوق البئر ، وساكتين كيا فى لوحة شاحبة الألوان . وكان البئر شقين مستطيلين تصدعت أحجار جوانبه ، وبدأ الماء فى جوفه غائر ، وبعبداً ، وأستا . وسمنت صوت جدى يصيح لى : « ابتعد يا أبو داود » . فتراجعت لى خوف . وعدت لى .

قال لى جدى إذ جلست ، وكأنه رأى ما رأيته من ماء بعيد فى غور البئر : — لا تخف يا أبو داود . دح الغدا خلق العيد . سوف تنقل الترة يوماً بالماء .

قلت لى لى :

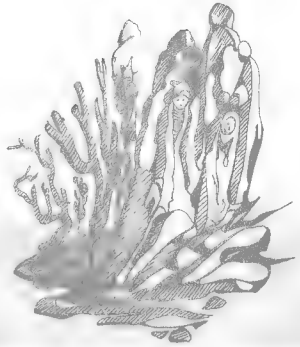
— فى قلب الأرض مياه . رأيتهما فى قاع البئر المهجور . والظلمات فى البلدة تأن بالماء من جوف الأرض ، ماء عذب بارد يا جدى .



وعندما إلى قطعه ارض المواليع غسلنا ايدينا وسواعلنا من الاباريق ،
واكلنا غداونا ، واسترحنا ، ونهض جدي يجمع استجارا صغيرة ، ويضع
بها أحواضا حول أشجار المواليع شجرة شجيرة ويجمع بعضها بالشراب .
وفهمت ما يفكر فيه جدي ، فرحت أصنع مثل ما يصنع ، كم شجرة صحتنا
لها حوضا ؟ ربما كانت مائة ، أو مائة وخمسين أو مائتين . وإذا انتبهنا من
عملنا ، قال لي جدي ، والثمس توشك على الانحدار في الأفق .
— سنبيت الليلة في البلدة يا أبو داود ، وهذا أنا مبكرين إلى الارض بعد
الفتح .

وتركتنا وراعتنا الاباريق ، فغدا سوف نملؤها ، من البيرين ، ماء حذبا
باردا . ونعلقها من أذانها في الشجرة ، ولا نلقها بالقش ، فلا نخشى عليها
من البخر ، والجفاف ، فلدينا في الثرة ماء البيرين . وأردفني جدي وراعه
على الحمار .

وفي الليل ، على السطح ، فوق الحجير ، وتحت النجوم ، غط جدي في
النوم بعد العشاء ، وعلا فطيله الحبيب إلى سمعي ، وأنا ما أزال أحكي لأبي
وأُمي وجدتي ما فعلناه في يومنا من عمل رائع ، وكأنا سنملأ الثرة بالمياه ،
وندير السواقي ، ونجري الجدول والفتوات . ونعيد الخضرة والألوان إلى
وجه الأرض . ولا أعرف متى تمت لي حصن جدي ، أنشأ في جسده حير
الأرض ، ولا متى انصرف أبي وأُمي إلى غرقتها على السطح ، فحين
صحوحت عند أول ضوء الفجر ، وجدتي نائما بين جدي وجدتي .



وساعة إثر ساعة ، كانت التربة في قلب البئر ، تكشف عن طين رطب
دلين . ويبدو قلب البئر ، بئري ، أكثر ندابة ورطوية ، والعالم ، فوق ،
منقل بالحر والجفاف . صار البئر ، بئري ، بطول ، إلى أقصى ما تمتد إليه
يدي فوق رأسي ، حتى صرت عاجزا عن وضع أي طين آخر أسفله فوق
حواف البئر ، بئري . ونظرت إلى أعلى حائرا كيف أصدت ثالثة من قلب
البئر ، بئري ، فرايت جدي واقفا يضحك ، قال لي :

— أحسنت يا أبو داود . هات يدك .

ناولته فأسى ، وأمسك بيدي الاثنين ، ورفعي من مساعدتي تحت
المصمين إلى أعلى البئر ، وراح يمسح لي عرق وجهي بظرف ثوبه .

ذهبت لأرى البئر الذي حفره جدي . كان عميقا بعمق طوله من قديمه
إلى رأسه ، ومستديرا كما ساق نخلة ، واسما كيا قاعلة صومعة . قلت
لجدي متخوفا :

— أين الماء ؟

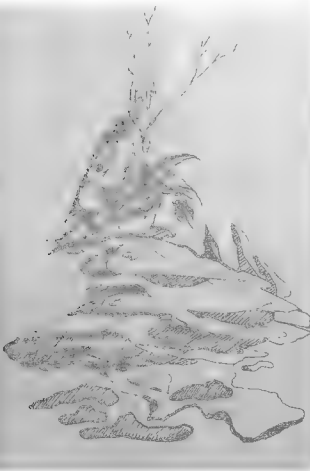
فقال جدي بظقة مجرب :

— غدا ، هذا في الصباح يا أبو داود ، ستجد البيرين مليئين بالماء من
رشح الجدران .
فقلت لجدي :

— سنشرب نحن . لكن . كيف سنشرب الأرض . الماء في البيرين لن
يكفي الساقية لتدور ، ولن يملأ الثرة لنشغل الساقية .

ضحك جدي ، وقال :

— لا تنجمل عموك يا أبو داود . ستروى على الأقل أشجار المواليع :
الجوافة ، والبرتقال ، والليمون ، والتين ، والخوخ ، وهذه الأشجار التي
على شط الثرة .



بَيْضَةُ الصَّبَاحِ وَالْمَسَاءِ

أبراهيم الحسني

عندما يدخل شعاع الشمس من النافذة، يفتر الحجرة ضوء النهار، يعطى في أذن الولد سمر لفظ وهممات وصباح الباعة في الحارة، يتقلب في فراشه بالطول والعرض، مستمتعا بالدفء والحدس والسرير خال من أخته وأمه وأبيه، الذين ينهضون مع أذان الفجر وبكثيرة الصلاة، ويكون سمر في انتظار أمه تأتي ويدها مبللة بالماء لتدفع الغطاء عن وجهه، تبهز وتقبل جيئه، تقول:

— قوم ياسمير، الشمس طلعت من بدرى.

يظل يئن يتلوى يراوغ يتملص، إلى أن يشعر بنيرانها وقد فاض منها الكيل، يتحدث وتقوى متعذرة ومنذرة، يكف والبكاء يجنقه ويطبّق على أنفاسه، يقاوم رغبته في النوم والكسل، يستجمع قواه لمواجهة لسة البرد ويخز الهواء، يشب بجذعه متعلقا برقبته، لتمنحه بعض الدفء وإتسامة تزيل اتجهم والعصاة وأثار الغضب على وجهها، يقبلها ويتوسل إليها وأن تدعه بنام اليوم... واليوم فقط... تداعيه السيرة والحسرة وأحذية وشيايب الأردال وعصاة الشيخ سمعد، الذي يراه — كما يرى الجان والمعاريف في حوايدت وحكايات أمه التي تملأ بالرعب والخوف في أنصاف الليالي — بقرون وحوافر وأنياب حادة طويلة مدنية.

تحمله بين ذراعيها، تسريه إلى الخوش الترابي، تضع رأسه تحت حنفية المياه، وهو يرفس الهواء بقدميه، ينشج ويصرخ ويضربها بيديه على صدرها، يحاول التملص والانفلات من إحكام ذراعيها حول جسمه.

(الولد سمر يظل البيضة طوال أيام الأسبوع، تداعيه، تراوده، تأتي إليه في الأحلام على هيئة ثمار كثيفة تتدل من فروع الشجر، أو تلال كبيرة لا تنضب، ويظل هو في خيالاته ينزع الفشر عن البيضة، يتجنس للمس التاعم من الداخل، يليرها ويضغظ عليها في كفه، يبينها لماعه يسيل، ويرقه يجرى، يعد يحسب: السبت الأحد الاثنين، بدءاً من ليلة الجمعة إلى

أيقظت جدى، فتوضأ وصلى، وصليت ورامه، وحلنا على الحمار أربعة دلاء، وأربعة حبال، وعصابتين، وصحبتنا جدى تحمل بالأصا، ويرتنا وراء الحمار على الطريق، حتى انعطفتا يسرة على شطّ التربة، وبلغنا البثرين.

صحت بفرح، إذ رأيت الماء وقد ملا البثرين، إلى قرب الحواف، وكانت الشمس تصعد في الألق الشرقي. وانطلقت أنحنى نحو البثرين، أغرف من بثرى الماء بكفى، وأغسل وجهي، وأشرب.

وأخذ جدى يصنع في الشطّ درجا ننزل عليه ونصعد. وظللتا طيلة النهار، ننحّل المياه بالدلاء، ونسقى أحواض أشجار الموالح: أنا بدلولى، وجدى بدلولى، وجدى بيلأصها. وجاء رجال من الأراضى حولنا، ورأوا ما نصنع للأشجار، وشاهدوا بثرنا. وكنا نتنح منها بالدلاء، فيتنقص ملاهما، ولكننا حين نعود إليها من أنقى الأرض، حيث أشجار الموالح، نجد ما قد امتلأ بالماء كما كانا.

هند الظهر، كنا قد روينا أشجار الموالح، وأشجار السط على رأس ما ملأنا من أرض. وجلسنا تحت شجرة التوت الوارقة الظل. فتحت جدى صرة الزاد، وأخذنا نأكل بأيد غسلناها بماء البثرين، ووجوه غسلناها بماء البثرين، وعندنا إلى أرض الموالح، ولما نومة القيلولة، وحين صحونا، جمعتا متاعنا، وأخذنا في السير لنعود مع الحمار إلى القرية.

لكن كم تبلغ الشط، حتى رأيت مجرى التربة، شرقا وغربا، وقد امتلأ وأديه بالرجال والفؤوس تصعد وتهبط. كانوا يصنعون مثل صنعنا، يأبوا، يهد أبوا. وضجك جدى راغبا. وخيل لي في لحظة، أن التربة ستصير بئرا كبيرة، تستعمل ماء، وتلدور السواقي، ويضرب من جديد وجه الأرض، وتتفاقر الطيور بين الأشجار، وتقتل الصوامع بالحسوب. وسمعت جدى يقول بحزن لجدى، ونحن نسير وراء الحمار:

— ماذا يفعلون بكل هذه المياه؟ كيف سيروون بها أرضا عطشى، ومزارع تجف، القطن يموت... واللوزة تموت. والبرسيم يموت، والحبار، والغذاء، والتيل، والحضروات... يا إلهي. كل شيء وعلى وجه الأرض يموت.

ثم يصحك جدى بمرارة، ويقول:

— على الأقل سيقبل لنا، ولأهل البلدة، أشجار الموالح، والأشجار الكبيرة. سيبنى شيء ما أخضر على وجه الأرض.

وكتت أحلم، وأنا أسمع، بل أرى رأى العين: العصافير وقد عادت إلى نصف فدان الموالح، وتطير وتتفاقر من غصن إلى غصن، ومن شجرة إلى شجرة، وأصغر على شفتفتها في الصباح. وقلت لنفسى: ولأن تموت العصافير،

ووجدتني أقول بلدى:

— من سيبقى في أرض الموالح يا جدى؟

فقال لي وهو يمسح رأسى:

— غدا. غدا يا أبأ داود. الليلة فقط، سنستريح في البيت.

وبتنا ليلتنا فوق السطح، وأدعشني أن كلنا لم ينسج، وقطة لم تق، ويومة لم تنمب، ومحارنا لم يبتن، في كل القرية، في ليل القرية الطويل، وعندنا شمرت بالخوف، ولذت بخضن جدى.

صباح الخميس ، ينتظر مرور الأيام وتتابعها على فارغ الصبر ، وطعم البيضة الحلو الشهي اللذيذ ، يتعلق بذائكرته . يلازم شفتيه ، ولا يفارق لسانه .

لهذا يكون الولد سمير ، يوم الخميس بالذات في انتظار أمه ، قلقاً متوجساً ، يتحرق شوقاً إلى سماع صوتها - وابتناساً مديدة تشق شفتيها - عندما تقول :

- خليك نايح أنت ياخويا وأنا رايجه ألم البيض .

ينتفض وينفض اللحاف بعيداً عن جسمه ، دون خوف من لسعة البرد ووخز الهواء ومياه الحفافية وخيزرانة الشيخ مسعود ، يبط السرير شاكباً باكياً ، يلبسه الداخلية المنسوخة ، يجري يصعد السلم بساقيه المقوسين محاذراً ، يستند بكفه الصغير على الجدار . وعند عتبة الفراخ : يكرر جسده الصغير ، ويتخذ من الفتحة الضيقة - وقلبه يرجف - يبحث في التراب والريش والغبار ، عن البيضة التي يجنيها في عبه ، إلى أن يغبى عند الجدار وطلمية الياف في الحارة ، عن عيون أمه التي تودعه بقبلة على جبينه ، وانحزن يرقد في قلبها بلاد وبلاذ .

(ذات ليلة والقمر هلال ، وكانو يجلسون في حوش الدار ، قال :

.....

تلتقي صفة قوية من أمه التي ظلت تبكي طول الليل ، لكنه ظهيرة اليوم التالي ، وجد بيضة مسلوقة ترقد بين طيات الرغيف ، عندما همّ يتناول طعام الغداء في الكتاب .

عندما تغيب شمس الخميس ، وتسقط خلف النقطة القديمة ، يعود الولد سمير رغم كثافة الشوق - على قدميه من الكتاب . وفي الكتاب ينسى الولد سمير ، في هذا اليوم بالذات ، الدنيا وما عليها ، يغيب تماماً عن المكان ، لا يرى الشيخ أو السبورة أو الأولاد ، يسرح بهيمه ، يركز بعقله وأفكاره ، هناك عند الجدار حيث دفن البيضة بجواره في الصباح يتأمل شكلها - حجمها ملمسها ، مذاقها إلى أن يأنّ غم الشيخ مسعود ، بالانصراف فينطلق مسرعاً ، ويكون الشيخ قد ضربه ، في هذا اليوم بالذات ، على كفه أو إلبته مرات ومرات .

وفي الحارة يلقي نظرة على الجدار ، ملؤها الخنين والرغبة واللذة ، ثم يقترب منه بحذر وتردد شديد ، يلتفت حوله ، يجلس البصر بينا ويسلوا ، ويعجب بأصابع قدميه في التراب .

لكن الولد سمير لم يكن بمقدوره أن يرى أمه كل يوم لحبس وهي تستبدل البيضة التي يدفنها في التراب كي تتفحج على نار الشمس الحامية . ولم يكن بمقدوره أيضاً ، أن يرى أمه للحضة الآن وراء الباب ، تتأمله بفرحة و مراة وهو ينش في التراب باحثاً عن البيضة ، التي تكون قد تضجّت واستوت ، فيأخذها في عبه - هنا بجوار القلب - ويجري يأكلها ويرمي قشرها بعيداً عن أنظار الآخرين .

ولم يكن بمقدور أم الولد سمير أن تسمع ما يقوله له الولد سمير نفسه ، إمى تبطل أمى تحبّ بيض الفراخ عى ؟ لما أكبر وأبقى قد أبونا ، وأروح الشغل ، حا امنع أمى من المرواح للسوق كل يوم خمس بيض الفراخ ، وحا أروح أنا هناك ، أشتري من فلوس بيض كثير ، أرميه في حجر أمى علشان تسلقه وتحمّره في السمّن لنا .

ثم يرفع الترياس ويتسلل داخلًا من فتحة الباب الموارب ●



النقد المقارن ونظرية الأدب

د. ماري تريز عبد المسيح



ظهر النقد المقارن منذ ثمانين سنة باسم « الأدب المقارن » ولكن لم يتحدد له حتى الآن منهج محدد وواضح ، فهو يتداخل مع التاريخ الأدبي والفكري ، ومع علم الاجتماع الأدبي . بل مع علم الجمال في مجالات عدة ، حتى إنه في النهاية أحد عن كل منها شيئاً أخافه لهجه . مما يبدى اليبس على أنه هجين غير طبيعي لا قيمة له .

والأدب المقارن لا يقارن مجرد إظهار تأثير و أحد الأعمال على عمل آخر ، ولكنه يحاول أن يعرف كاتباً أو عملاً بواسطة آخر ، فلا يهتم فقط بظلاله على الأدب القومي ، ولكنه يمتد ليشمل كتاباً أدبياً عالمياً يؤدي بنا إلى فكر أوسع لشاهية الأدب نفسه . هذا فهو يشير لسلاسل من الخصائص التي تشترك فيها الأدب العالمية وهنالك اختلافاً وصفاً إذا كان هناك أنماط متكررة في الأدب وما طبيعتها ، وما يمكن أن نتكسب عندما نعد وسط الكتاب على أنه وسط عالمي ، يمتد في الزمان والمكان خارج إطار الجماعة الإنسانية التي ينتمي إليها . كل هذه الأسئلة لا تدخل لها ، وبالتالي ، بل إنها تؤدي إلى أسئلة حول الثقافات المختلفة والتراثية والنظم اللغوية ، وعلاقة الأدب بالمجتمع إلى جانب تاريخ الفكر والخيال الإنسان .

ومن أجل التأكيد على هذا الموضوع

وقد اهتم جورج ستايز في كتابه « اللغة والقصص » I. A. Richards and S. I. T. (1967) بأهم موضوعات الأدب المقارن . فهو يجد أن دراسة الأدب يجب أن تتم بالمقارنة فلا يمكننا - على سبيل المثال - أن ندرس رواية العصر الفيكتوري وهنري جيمس دون الوعي التام ببيئته

وإستبدال وفلوير ، وإلا كانت دراستنا هشة ومزيفة . والفارقة بين دراسة الأدب الإنجليزي وأدب اللغات الأخرى يمتد القطاعية أو القومية . فالنقاد الذين يعلنون أنه يستحيل للمفرد إيجاد أكثر من لغة واحدة ، ويأخذون الميراث القومي سواء للشعر أو للقصة هو وحدة ذو القيمة أو يتفوق على الأشكال الأدبية الأخرى ، هو تضييق للقيم .

أما دونالد دافي فيقول في إحدى مقالاته في جريدة زي ليزر (1967) : إن هناك بعض الدراسات البنيوية التي عليها أن تتجاوز الحدود اللغوية . وعلى سبيل المثال فالشاعر الفرنسي ثيودور جوتييه لا يجب أن يكون مقصوراً على دراسي الأدب الفرنسي ، بل عليه أن يثير انتباه أي دارس لبناء القصيدة القصيرة .

أما هنري ريمك فيدفع بنظرية النقد المقارن إلى أقصى مداهما ، حيث يرى أن وظيفة الأدب المقارن لا تقتصر على دراسة العلاقات بين الأدب المختلفة فقط ، بل عليها أن تمتد لتشمل دراسة العلاقة بين الأدب وفروع أخرى من فروع المعرفة كالفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية والدين .

وقد استعرضي برون فلتشر - في أحد مقالاته - عن « الأدب المقارن والتاريخ الفكري » (1970) - بعض مدارسه المختلفة ، ومن بينها والمدرسة الفرنسية ، التي تلتخص نظرياتها في كتب أصدره ماريوس فرونسا وجويارد ، حيث يؤكد مع برون - ماري كارييه أن « الأدب المقارن هو فرع من تاريخ الأدب » لأنه يظهر العلاقات الحقيقية والتبادلات المعنوية . فقد حدد الموضوع ليصبح « تاريخ العلاقات الأدبية العالمية » ، حيث يهتم بالأهتمام بتاريخ الأدب أي قيم تقليدية أخرى . ولكن تلك الآراء لم تعد تمثل المدرسة الفرنسية - على حد قول بيشوا وروسو . فهي تؤكدان على أهمية العلاقات الأدبية العالمية ، ولكنها يمتنعان قليلاً عن التاريخ الأدبي عندما يتطلعان إلى إظهار الأنماط والأنواع في مجموعة من المعطيات .



ويوضح فلتشر تجاهل دراسة « التأثير » كلية . فربما لن يهيد كثيرا التعرف على ما يدنيه كاتب لكاتب آخر ، ولكنه قد يضيف لنا الكثير عن عملية الخلق نفسها . فما يحدث في الأمر من الوجهة النقدية هو ماذا فعل الكاتب بما نشره من كاتب آخر ؟ فالتأثير دأني على بيكيت قد أثبت تاريخيا ، ولكن دراسة كيفية إدماج صور دأني في رموز بيكيت هي التي تعتبر نقدا أدبيا له قيمة . من رأي فلتشر أن ما يقصد المدرسة الفرنسية هو اعتقادها الخاطيء بأن المؤثر أو الباحث هو العنصر الهام في معادلة التأثير ، بحيث يقع التركيز على « ملكة الخيال » مما يترتب عليه إختراق حدود التحليل النفسي .

وقد تمثل المدرسة الفرنسية نقطة الضعف في الأدب المقارن - في رأي البعض - إلا أن هناك دراسات أكثر طموحا مثل تلك التي قام بها هاري ليفن وبهجتها جامعة هارفارد . ويقول في مقالاته أن فرع الأدب المقارن قد ركز اهتمامه على العلاقات الضخامة والتضاليد والحركات الأدبية بدلا من التفكير في الأعمال العظيمة في حوزاتها ، وذلك نتيجة لأن منظور المقارنة يصل إلى نتائجهم من خلال النظر إلى الأدب كوحدة عضوية وكل كل مستمر وتراكمي . ويأمل آقنن في أن يتوصل المنهج المقارن إلى إلقاء الضوء على المظاهر الجمالية والشكلية والأساليب والأبنية للمعرفة الأدبية . ويتوضح جوهر فن الكتابة سوف يتوقف المنهج النقدي المقارن على غيره .

وهذا الاتجاه في الأدب المقارن يدل على التلازم مع « الأدب العام » مثلا فعل أويريك في كتابه « التشهير المتعاكس Mimesis » حين لجأ إلى تحليل بعض المصنفين ليظهر أن محاكاة الواقع اليومي في « لأوس برون » قد استخدم أسلوبا للمثلية ، في الوقت الذي انتشر فيه استعمال « الأسلوب الرفيع » لوصف أدونيس والمشاعر ، كما أن إدجار كل في مستند « فوكو تاد » مدخلا للجديدة الوجودية والمأساوية في الروائية . يدعو ثيت صحة المواضيع الدالة التي أبرزها أويريك فليشيا أن تظهر في أي نص واقص ، مما يأتي بنا إلى نظرية عامة للأدب . وهناك مثال آخر قدمه واين سوث في مجال البحث النظري ، حيث سعى إلى استنباط « علاقة العمل الروائي » عن بعض المصنفات المتعددة . مقدم دراسة مغايرة عن رواية « ترسترام شافلي » التي كتبها الروائي البريطاني لورانس سترن ، وما تبعها من الأعمال الروائية التي تتميز « بالرواية الواضحة بذاته » ومرة أخرى نجد أن الأدب المقارن يصبح أداة ترمز للنظريات العامة في أبهى النقاد التمكنين .

ويتعصب اهتمام النقاد المقارن بالأشكال التي تتكرر عبر التاريخ الأدبي . فملكة الإنسان في ترجمة التجربة بشكل معين قد يكون على أساس بنيوي . ولكن إختصاص أفعالاته الخيالية لمعد محدد من الأساليب الأسامية . فيمكن عزل إحدى الجماليات مثل

الأسامية - على سبيل المثال - ويضيف بعض أدبيات والمجموعات والنقاد . فبعد ف حتى تتجرب مدينة طبع ، هي الأدب لروائي مثلا ، هناك طموح شاملا . يتكرر باستمرار عبر المصنوع ، قد يكون لها تفسيرات مختلفة ولكن ترجع استنتاجا أخلاقياً غا نتيجة لتوقفها عبر الواقع دائما . ومصنف فاحدا الذي نستنتج به نتيجة خدالة التجربة . وهذا ما يرى إليه ريبه . يميل حينئذ إلى المقارنة تؤذي إلى من الشعر النادر . يوضح خشيته البنية لأي عمل . ولول أن هناك انحطاطا رئيسية في الأدب مهممة لمقارنة هي يظهرها للعين .

وللأدب المقارن وظائف عدة ، فدراسة عدة ظواهر أدبية يستطيع المنهج المقارن أن يوضح عدة حقائق عن الأدب . وعلى سبيل المثال يمكنه النظر إلى المحصلة الثقافية مثل وقع الرواية الأمريكية على الرواية الفرنسية في سنوات ما بين الحرب . بل إن النظرية العامة للأدب تعتمد على استنباط نظرياتها بمقارنة الأدب الأخرى دون التقيد بالأدب الأوروبية وحدها . ففي المؤتمر الخامس للجمعية العالمية للأدب المقارن ، التي عقدت في ليجراد عام ١٩٩٧ ، صرح فيكتور جبروموسكي بأن ليس هناك داع لمفصلة الأدب الغربي كمال ثقافتين متعلق على ذاته . جدد ذلك تعصب تاريخي ويجب إيجاد مكان لأدب الشرق القديم والحديثة في آسيا وأفريقيا في المنظر التاريخي العام . أما شارل بيلات المستشرق الفرنسي فهو يشكو من أن دراسي الأدب الأوروبية يرفضون الحوار مع المستشرقين الذين يطرحون نظريات أدبية جديدة . وفي اعتقادنا أنه ربما قدحان الوقت الآن للتأكد العرن المدارس للأدب الأوروبية أن يقوم بهذا الدور ، أي إيجاد مكان أدبهم القيمي بين أمهات الأدب الآرية وألا تقتصر دراساتها المقارنة على تنبع المؤثرات الأجنبية على أعمالنا .

ومن وظائف النقاد المقارن الأخرى ، هناك اهتمام بالتفاعل بين الأدب والفنون الأخرى ، مثل تأثير أحد الفنون . فالتأثير التشكيلي جويريتش أظهر التفاعل بين بعض الصور التي استخدمها دوميسيه الفنان الكاركتيري وسيفت الكاتب الإمبرن نثنى السافير ، كما وضع لنا كالفيفيه إيفسانز كيف استعمل روب - جريه بعض الأساليب السينمائية في رواياته .

ودراسة كل هذه الظواهر ستتيح للأدب المقارن أن يوضح العديد من النواحي الهامة في الأدب ليكون في النهاية مؤسسة خاصة بذاتها لها كيانها الخاص ومعاييرها وأساليبها المستقلة .

ولتجمل القول ، للأدب المقارن هو فرع من فروع الدراسات الأدبية يتم بالبناء الرئيسي في كل الطواهر الأدبية في أي زمان ومكان . فهو يتم بما هو عالمي في أي ظاهرة أدبية . لذا فليس هناك أي حدود نظرية لجمال بحثه ، حيث يدخل في نطاقه كل الأدب بكافة اللغات وعلاقتها بالفنون الأخرى ودراسة العلاقة المتشابهة بين العمل ومضمونه يحاول أن يجد حلا وسطا بين الشكليات البحتة والتاريخية المعصومة الأعين .

لؤي شبيب

اللوحة ليايلو روين بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) ، وهو من أعظم الفنانين الذين بدأوا عصرا جديداً وغيروا من طبيعة الفن ومن نظرنا إليه ، شأنه في هذا شأن عباقرة آخرين من أمثال حوتو وميكيل أنجلو وبرنيكي . مر بيكاسو في تطوره الفني الطويل بتجاربته الرائدة مع اللون والشكل والخط والمكان بمرآجل متعددة لأجيال هنا للحدث عنها . يكفى أن هذه اللوحة التي رسمها في أثناء الحرب العالمية الثانية أي حوالي سنة ١٩٤٢/١٩٤١ . تعد امتداداً للمرحلة التي بدأ فيها تصوير مصارعى البران وبلغت ذروتها في لوحته الكبيرة الشهيرة « جيرنيكا » التي تسجل سخطه على الحرب عموماً والحرب الأهلية في بلاده بوجه خاص . واستبشاعه للعنف والوحشية ، ووقوفه في صف السلام وصفوف الفقراء والمهذبين والمتنوبذين . . . وقد ساد هذه المرحلة بطبيعة الحال مراح سوداوى ، عبر عن نفسه في الأشكال المخرقة والوجوه الممزقة المقلقة والخيال المتحرر المحيف في قدرته على التكوين والتفتيت وإعادة التكوين ، والبهيمية الوحشية الموحشة التي تتغلغل حتى في الآلة والجماد ، بل تكاد أن تسرى في الجمال والصفاء ، كما نوحى بذلك اللوحة التي نحن بصددتها .

ألممت اللوحة بعض الشعراء ، منهم صديقه الصديق چان كوككو ، وشاعرين آخرين هما :

أمرأة جالسة على كرسي وثيرة

ترجمة د . عبد الغفار مكاوى

لويشاز كاكوتيرة

ولد الشاعر سنة ١٩٢٢ في برلين درس اللاهوت ، وكتب القصيدة والقصة القصيرة والمقال وترجم للشعراء الفرنسيين كتب قصيدته هذه « امرأة ذات جذار أزرق » متأثراً بصورة لوحة بيكاسو مطبوعة بالألوان على بطاقة كان قد نبثها على جدار حجرته الصغيرة في سنوات الطلب :

يا امرأة لا وجود لها يا امرأة
يا امرأة الماء يا عذراء يا حيية
امرأة كل رسائل القلب
أم الألوان
أصابع رطبة
ويد دافئة متمعة .

طفل غريب من بعيد بعيد
نقاء البحر الأخضر العميق
حضان تابوت زجاجي فثير
شهوة الليالي الممطرة بلا صوت
حيث لا يلقى الصدى فلا

إلهة شاذة منبوذة

بسيطة كالصاعقة

بضمة خطوط المائدة والكرسي

عالمك وعالمى

جمال عظيم غامل جمال القلوب

الدم والنور

أمام أتمتتنا المليبة



فريدريك شلينر

ولد سنة ١٩٠٠ في بلدة « راديبويل » بالقرب من مدينة درسدن ، ومات سنة ١٩٦٥ في مدينة هانوفر . درس اللاهوت والفلسفة والأدب الألمان وتاريخ الفن في « ليرج » واشتغل معلماً وناقداً ومحرراً أدبياً . وهذه القصيدة « بيكاسو - الإنسان » مأخوذة من المجلد الثالث من أشعاره الذي نشر بعد موته بعنوان « من كل الرياح الأربع » (هامبورج ١٩٦٧) ويبدو أن الشاعر قد رأى في « المرأة ، التي صورتها اللوحة رمزاً يجسد كل ردائل العصر وآثار التشويه على وجهه وروحه ، ولهذا ارتفعت نفعة الأخلاق لديه أكثر مما ينهى !



الاستدارة الضيقة للمختد ،

مشطوفة كقمر مصفر .

الفك الأسفل ملوئاً ،

والفم يتطهر بالصرخة .

العين بلا رمش تبجلق

سمكة فزعها العمق .

ذهب الخوف الباهت بمقلها

تترقب عطف الصنارة .

الانحناء المتكررة للألف

ثنتها قبضة سوداء .

غارت في طيات الجبهة

قوقعة الأذن .

وجبين لم يعد يشي

بما حملته الأفكار ،

تصيب بعرق العذاب المخضر ،

شبيته محنة الموت .

قصبة العنق الجوفاء

تلحم العدم بالعدم ،

صحراء الوجه ،

أشر الجسد .

ملعونة اليد والرحم ،

والصدر المشقوق الصّدع .

شُب وكثير في أخطايا .

اسمه : بلا أمل .



بعض الحكيم

كتب الشاعر والفنان الفرنسي المتعدد الاهتمامات (المسرح والرواية والمقال والفيلم والرسم والرقص والنحت والموسيقى) هذه القصيدة أو السوناتة وأهداها لصديقه سنة ١٩٥٤ ، بعد أن وضعه قبل ذلك (سنة ١٩١٩) أنشودة طويلة ووضع عنه دراسة مستفيضة (١٩٢٣) . وهذه القصيدة التي جعل عنوانها « الشابة » مأخوذة من مجموعته الشعرية « واضح - غامض » التي صدرت في موناكو لدى الناشر دي روشير سنة ١٩٥٤ . ويلاحظ أن جانب الوجه أو صورته الجانبية تعريب لكلمة « البروليل » التي يستخدمها الشاعر وتتردد على السنة لثانيتها ..

قولى لى ، ماذا أصنع ؟
كيف يحدث هذا ؟
أنظر للشابة من أمام
فتربى مع ذلك جانب وجهها
كيف يحدث هذا ؟
ها حين أواجهها عين واحدة .
وحين أرى جانب وجهها عينان
قولى لى : ماذا أصنع ؟
قولى لى : ماذا أصنع ؟
كيف يحدث هذا ؟
إن وجهها امرأة
تمكس جانب وجهها .

فإنه يجب أن يكون النص بعيداً عن الخطأ اللغوي ، وقد كان هذا أهم وجه الانتقاد عند إبراهيم اليازجي ثم يأتي بعد ذلك دور الاستحسان والاستحسان لأعمال المترسلين والشعراء .

وقد مثل هذا الاتجاه في انتقادات اليازجي في بعض الأعمال الأدبية ، فكان ضمن النظر في الألفاظ من حيث فصاحتها ، وفي التركيب ومدى صحتها ووضوحها وعطائها الفني ، وتستطيع أن تتعق من هذا في نقده لرواية « عذراء الهند » لأحمد شوقي .

وقيل إن نعرش لنقد اليازجي لرواية شوقي ، تذكر شيئاً ما قاله النقاد والدارسون عن هذه الرواية المفردة .

جاء في ثانيا مقال الدكتور إبراهيم حماد [نشرت مجلة الثقافة عدد ٦٧] من كتاب « شوقي أمير الشعراء » لمذاق ، والذي ألقه الأستاذ فاضل سعيد ما نصه : « أما هذه عذراء الهند أو تمدن القراصة فلم تنشر » .

وعرف الدكتور طه وادي في كتابه « أحمد شوقي والأدب الحديث » رواية عذراء الهند بقوله : « رواية ثورية لم تطبع في كتاب » ولم يبين كيف عرف أنها رواية ثورية فمادت لم تطبع .

ولا نجد إشارة إلى هذه الرواية في قائمة مؤلفات شوقي التي أقيمتها أحمد عبد الوهاب أبو الزم سكرتير شوقي في كتابه « اثنا عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء » ، ولا يرد ذكرها في القائمة التي قدم بها أنطون الجليل دراسة عن « شوقي » .

أما حقيقة الأمر فإن « شوقي » نشر روايته « عذراء الهند » في جريدة الأهرام مسجلة في عام ١٨٩٧ ، ثم جمع هذه القصص في كتاب صدر في العام نفسه وأعداهما إلى السلسلة الحديثة . ويشير الدكتور محمد صبري السبرون في كتابه « الشوقيات للجهولة » كانت توجد نسخة من هذه الرواية في مكتبة طلعت بالقلمة ، وقد استعارها أحد الأدباء ولم يرددها .

والرواية ثرية بتدخلها بعض الأشعار كما هو الحال في روايته « ورقة الأس » و « لا دياس » وما تضمنته هذه الرواية من جيد الشعر قول شوقي في وصف الحب :

نظرة فاستبسامة فسلام

فكلام فمسود فلفاف

فسراق يكون منه دواء

أو فراق يكون منه دواء

وليس أدل على وجودها وتداولها من اشتغال الأدباء بها ، وانتقادهم لها وما يتعلقهم عليها كما يتبين عند قليل .

في صدد ١٦ ديسمبر سنة ١٨٩٧ نشرت مجلة « البيان » - التي كان يصدرها الشيخ إبراهيم اليازجي ويشرفه زازل - مقالاً لليازجي في انتقاد « عذراء الهند » ، وقد عرفها للقراء على هذا النحو :

إبراهيم اليازجي النقاد الأدبي

أحمد حسين الطماوي



الشيخ إبراهيم السبازجي (١٨٤٧ - ١٩٠٦) من أعلام عصر النهضة الأدبية واللغوية والعلمية ، بل هو أحد بראعها في عهد التنوير والإحياء . كان لغويا عالماً كاتباً ، إلا أن لسانه في اللغة أظهر وأبين ، وقلمه في العلم جوال نقال ، ونظيره في الأدب ثائب محص . وكان إذا قرأ ليدمان ، وإذا كتب كتب يثاقان ، وقد دأ ما وهبه قريحته النشطة - وهو ليس على جديلة واحدة - على ما تفرد به وتفوق فيه .

نظم الشعر ، وديع الغلات الممتعة في الأغراض المتباينة ، وأنشأ مجلات الرائدة مثل « الطبيب » و « البيان » و « الضياء » . وألف الكتب المفيدة ، ووصف المعاجم الدفيلة ، وضرب الحروف المطبعية في أقيسة مختلفة ، وطبع بها الأسفار الكثيرة ، والدرويات العديدة ، وصحح الرسائل البليغة ، وله في ترجمة الكتاب المقدس باع ، عدا ما عرف عنه من استخراج الأبحاث من الآلات الموسيقية ، وشيخ الأتنام بعلامات « النوت » ، وما هو ثابت أنه ترك آثاراً فنية ولوحات زينة أو فجمية . ورسوم أشخاص لن كانت ترسله بهم أوامر القراصة ، أو علق العداقة .

ورغم اهتمام اليازجي باللغويات ، لم يكن بعيداً عن الأدبيات وما للغة ؟ إنها وسيلة ينصح بها الأدباء بما يجالجه من شعور ، ويدخل من أمور .

يتصور عليه اللغة من نحلة وفهامه على سلامة اللفظ ، ولغصاحته ، وتحميد مشاء ، وموسيقى في



إبراهيم اليازجي

التي درجت عليها لغة الجرائد العربية ، ووضح مقصود شوقي من هذه العبارة بأنه يريد القول « واجمعهم لأهواء النفوس » أو نحو ذلك . ثم انتقل إليازجي من نقد النثر إلى الشعر فأوقع شوقياً في أخطئه عرضية منها قوله :

فلا تكن بأعير ناسينا
فنحن مانسي وما نسلو
ورأى الشيخ إبراهيم أنه لا يستقيم الوزن في الشعر الثاني إلا بعد تغيير كثير قال : « فنحن لم ننسكم ولم نسل »
أو قول شوقي :

تلك سباه المهند شاهدة
وأرضها وإقبال والسهـل
فالشرط الأول من السريع والثاني من المنحرف والنفس إليازجي لشوقي العذر في هذا لأنه قليل الركوب لهذا البحر .

هذا قليل جداً من كثير أوردته إليازجي في نقد هذه الرواية عما يجعلها غنلة الصياغة ، غامضة المعنى ، وتأتي أكارها على أن تنظم في ذهن القارئ على النحو الذي قصده المؤلف . ومهما يكن من أمر فإن هذا من آفات الكتابة التي يجب أن يجدها الكاتب . وقد أشار هذا النقد حقيقته أنصار شوقي فأنبرى الأمير شبيب أرسلان للرد على إليازجي بمقال « لعل للملءاء علماً » جاءه في عدد ٢٥ يناير ١٩٩٩ من جريدة الأهرام (أعاد نشره في كتابه « شوقي أو صداقة أربعين عاماً » الذي طبع سنة ١٩٣٦) والدفاع عن شوقي وانتصرك له في بعض المواقف بحسن تصرف ، أو بشير نجار أو تمسك في دالة الألفاظ على المعاني بغية تطوير اللغة لمجاراة العصر . فقال الأمير شبيب في الرد على إليازجي عندما خطأ شوقياً في عبارته « أجلبهم بأزمة الرأي العام » .

وقد أفاد أحمد شوقي من هذا الترجيح أنها بعد فاستخدم « برهة » بمعنى الفترة الطويلة من الوقت في قصيدته « مشروح ملاز » حيث قال في أحد أبياتها :

من ينجل السنين يمشي برهة
في السمر السنين وفي نسبه

ومن متأخذ إليازجي على شوقي استعمال الأضير كلمة « عالة » بمعنى أسرة أو عشيرة والصحيح أن يقال « عيال الرجل وعيله بالتشديد بمعنى الذين يتكفل بهم ويعولهم » .

واتكرر إليه في استخدام الكلمات العامية مثل « تساعفه الصلحة » التي أخذها العامة من « المصادقة » . وقال إليازجي إن « صدة » لا ترد في كلام العرب ولا للولدين . ومن الكلمات العامية الأخرى التي استعملها شوقي « الموانس » أي خطرات المحرمات وهي من تحريفات الصلحة والصلوب « الموانس » . وربما تكون غنطة مطبوعة .

وانتقد إليازجي شوقياً في تعميمه كلامه وإفراغه في قالب المغز مثل قوله « نجا بحجر وفرت بحجر » فرأى الشيخ إبراهيم أن هذا ضرب من الركي ، ومن هذه المعاني قول شوقي « إن الفتاة عرم عليها أن تتركب البحر في صمرها مرتين لا متتاليتين ولا متعاقبتين » أو قوله « جاورك قبل جوار الماء والبار » وقوله « ارتجال النور » وغير ذلك كثير .

ومن أخطئه التصير قول شوقي « وبالجلمة وقعوا من الفزع في أشيق من الشراك » ويعني إليازجي قائلاً : « يريد بالشراك التزك وهو حيلة الصائد وإما الشراك السير الذي تشد به النمل »

وعاب عليه قول : « وأجلهم بأزمة الرأي العام » ويرى إليازجي أن هذا التصير من المواضع الأفرنجية

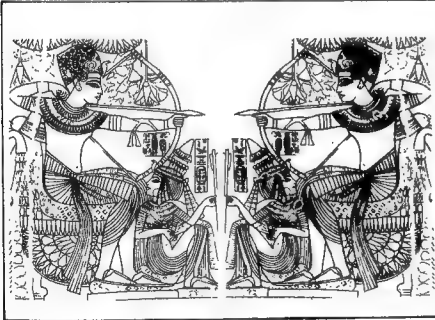
« هي رواية غرامية غريبة السرد تنتهي وقتها إلى زمن رمسيس الثاني المعروف باسم سيزتريس أحد فرعون مصر الأقدمين من عهد لا يقل عن ثلاثة وثلاثين قرناً من الدهر » ولم يلبث أن أوقع « أحمد شوقي » في خطأ وتناقض فقال في هامش الصفحة « ذكر المؤلف في عهد الرواية تحت عنوان « تنبيه » أن تاريخ حوالدها منذ ٣٣٠٠ سنة أي في عهد هذا الملك « رمسيس » وهو الذي علق عليه أكثر المؤرخين وذكر في صفحة (٧) أنها من نحو خمسين قرناً من الزمان وهو ما لا يقل في أحد من المحققين .

ثم بين لنا أن مؤلفها « لم يقصد من وضعها إلا تمثيل ما كان عليه أهل ذلك العصر من الخرافات والخرافات . ولذلك أكثر فيها من ذكر الجن والفتنات والسحرة والكهان والتمنجن والرقى والطلاسم ووصف عجائب المحلوقات الرومية والصور الخيالية من نسور « ثمايين » خطر الأربان تنسب على أنسابها في صورة أمهات الموز ، وناس في صورة المردة ولم تحذف مرة . . . إلى ما شأكل ذلك مما لا نطيل تعداداه ولا تعرض لما وراءه من قصص الرواية وتلخيص وقتها لأننا لم نجد شيئاً مما يتواءم وأصغر الروايات في هذه الأيام من المغازي الحكيمة أو الأغراض الأدبية أو الحقائق التاريخية » .

وهذه المسطور التقديرية توضح لنا عدم صحة نظر شوقي إلى الأعمال الروائية ، فإنه « وهو الذي درس في فرنسا وقرأ الأدب الأوروبي » لم يجد من السحرة ، والتمنجن في عصر يأت في النصوص السريع ، والقديم المضطرب ، وما كان أسراً أن يسخره في زيجه ليرجته في تصوير الحياة الاجتماعية في تلك الفترة ، وبخاصة أنه رأى مصر قبل وبعد الاحتلال ، وأنه من الأفراد على التصريح أن « تصور مصر القديمة وهي غارقة في الخرافات ، معتقة للخرافات » وهي التي أحدثت العلم بعلومها الملهية وخصارتها البالية ، وعسارتها الروائية ، وأنتا لا تذكر وجود مثل هذه الترهات في مصر القديمة ، ولكن تخصيص رواية تبين ما كان عليه الأسلاف القدماء من تخلف وخرافة فيه تزيد كبير . ومن ناحية أخرى فإن هذه المسطور تبين لنا علو نظر إليازجي في تناول الأعمال القصصية وذلك عندما وصف الرواية بخلوها من أي مخزى مفيد ، هذا فضلاً عن رفضه الرواية تتخذ من الترهات موضوعاً لها ، مبتعدة عن المجال الاجتماعي والتاريخي والأدبي .

لذلك تجاوز إليازجي موضوع الرواية إلى عبارتها ، وصياغتها ، وبخاصة الأساطير ليعين حشرات شوقي اللغوية حتى يجتنبها مستقبلاً ، ويتلافى غيره من الكتابيين .

ومن جملة متأخذ إليازجي على شوقي استخدام الأخير لبعض الألفاظ استخداماً خاطئاً مثل « برهة » « برهة » عنده بمعنى « نهاية » من الزمان ، وإما البرهة الزمن الطويل . والصواب في جانب إليازجي ، فالبرهة كما جاء في « اللسان » مادة « بره » هي الحزن الطويل من الدهر وقيل الزمان . ويقول ابن السكيت أقمت عنده « برهة » « برهة أي مدة طويلة من الزمان » .





شروط ، رأى أن توافرها في النقاد تضمن نزاهة النقد ويعد من الخلالا .

أولاً : أن يكون النقاد عارفاً بموضوعه خبيراً فيها بعرض له من قضايا حتى يتجنب الخطأ والخلط بين الزايب والميوب مع كنهه من إقامة البراهين هل ما يحكم به أو عرضه على قياس العقل واللوق الصحيح .

وثانياً : أن يتصف بالإنصاف فلا يهبط إحساناً ولا يهوى إساءة ويعد غير ذلك استخفافاً بالمعلم يفسع الحق وراء حجب لغوي وشبه الأفراس .

وثالثاً : أن يتجنب المقتد عن الغلو في المدح والإطراء عند إيراد الحسنة أو الفتح والإزراء عند إيراد السيئة فإن ذلك ما يؤدي إلى الرب في شهادة ويثبت على اتجاهاً يشبه التشيع أو التعامل كنهه كلامه وتسطع الفائدة المقصودة من نقده .

ورابها : ألا يخلط بين صنيع الشخص الذي جملته على انتقاده وما يحمله أو يظنه من خاصة نفسه . فينظر في القول بعيداً عن قائله .

وخامساً : ألا يثار النقاد بالعلاقات السابقة لن يتقدم حتى لا يصير النقد تمصاً أو تمتناً . [انظر مجلة « الشفاء » لليازجي] وهي شروط لو طبقت تجاه النقد نزيهاً سديداً موضوعياً بعيداً عن الشبهات والبياس والسطع ، وتحتل فيه صور الحقائق ، وبرزت فيه الأمور الدقيقة ، ومازال النقد يتفرق إلى بعض هذه الغلط لأنه كما قيل : التجرد عن الهوى قليل .

ولعل الحملة اليازجية على رواية « علماء الهند » أصابت شويهاً بسم ، وكانت سبباً في عدم إعادة طبعتها ونشرها ، فاستجيت مدتها ، وطويت أخبارها ، ويعتق من الأيام ذكرى هذه الحركة الأدبية التي دارت حولها ، وهي الدليل القاطع على وجودها ، وانشائها الأدباء جا .

يقطع عام يعم جميعهم - لربما كان أقرب إلى الصواب - والله أعلم .

وردم تبرير الأمير شكيب لبعض عثرات شوقي فإنه أقر بخطئه في بعضها الآخر إلا أن مجلة « البيان » لم تسلم بتقد شكيب . فقصت إلى عدد يناير ١٨٩٨ ملحقاً ملحقاً بتوقيع نقلاً ببدون الرد لعل الأمير الأرسلا ، وزعم الأمير شكيب أن صاحب هذا المقال هو اليازجي نفسه ، وما كان منه إلا أن سطر رداً على الرد جعل عنوانه « كل ينق عا عنده » ليفند أقوال « البيان » أو ما نسب إلى نقلاً ببدون .

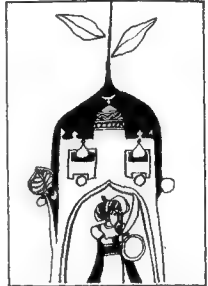
وعلى أية حال فقد شاع نقد اليازجي لرواية « علماء الهند » أكثر ما شاع رد الأمير شكيب . ففي تاريخ ١٨ من فبراير سنة ١٩٠٤ أعلنت جريدة « الصحافة » نشر مقال اليازجي تحت عنوان « من الأخيرة إلى الأولى » وقالت الصحيفة في تعهدها لانتقاد اليازجي « أما أحد بك شوقي فشعره بجهالة نثره كالدر بجانب البحر وإلى باحث كك بروليه له مسلما علماء الهند فقرأها وحمل لم تقال وأبقت على عبارات اللوم والنقد وأغارت على كلمات التثنية التي خص بها اليازجي بعض آليات شوقي ، وذلك لأن صاحب « الصحافة » أحد زواد كان له خلاف مع شوقي كما نشير - بذلك - المحملة الضمنية المستمرة في الصحافة على شوقي في ذلك الوقت . ثم أورد الدكتور محمد صبري السريوني مقال اليازجي في « الشوقيات المجلدة » مع إيراد عبارات اليازجي المنسقة لشوقي وحلقت عبارات أخرى في نقده . وهكذا لم يأت نص اليازجي سليماً في المزين .

ويستطيع القاري أن يتابع هذه الحركة في مجلة « البيان » وجريدة « الأهرام » وكتاب « شوقي أو صداقة أرمين عفاً » وجريدة « الصحافة » و « الشوقيات المجلدة » ويقف على كل ما قيل ولته مستفيد من كل الأحوال .

وتقد انصرف نقد اليازجي أو معظمه إلى اللغة والعروض واقتصر رد شكيب على ذلك ما بلغت أي منها إلى الفن القصص في الروايات - وتصوير الشخصيات ، وتسلسل الأحداث ، وسائر العناصر الأخرى التي تجري في مجرى هذا الجنس الأدبي .

وبعد فقد اليازجي لشوقي نقداً متوازناً إلى حد كبير حيث ذكر الحسنات واليوب فلم يوجع حسنة بقصد التشهير به ، ولم يخرج أخلاقه بحيث ينعين من المشولية ، فقد نوه بكماتة الشعرية ، ونبه على أخطاء جملة ، ورأى أن شعره أدنى من نثره .

فالتفت عند اليازجي ليعمل ليعمل الأسباب في تبرير الأخطاء ، ولا تصيد الفتوات والنظاع من الأوهام ، وإنما هو تميز الجيد من الرديء ، وقصص التصحيح ونقصها دون تحمل أو تحيز ظالم . وحتى لا تتسرع القوق في النقد الأدبي أو اللغوي الشرط اليازجي علة



« أما « جلب الزمام » بنفسه فلا يجادلنا « البيان » [مجلة اليازجي] بأنه عري مين « أما الرأي فهو الرأي لا ريب فيه »

« وأما انتصاف المعلم فهو كانتصاف البلاد مثلاً المعلم فيقال : بلاد علم ، وبلاد شامل ، ويقال أمر صمم ويفسره اللفظ بأنه عام تام ويقول شاعر الجاهلية يا ليت شمري عنك والأمر صمم »

نسا فصل اليوم أوس بالعلمين فإن كان يقال أمر صمم فلماذا لا يقال : رأى علم ، وأى إنهم فيها ؟ »

وميجنا من الأمير الأرسلا هذا التقسيم ، وهذا التسلسل كما جعل رده واضحاً ، ومع ميل القاري إلى الإعجاب بهذا الرأي والأفادة منه فإن مجلة « البيان » قد اعترضت عليه كائناً : « خاتمة بين العلم والمعم وأطلت بما لا معنى له من الازداح على المعم . . . »

وهل يكفي لفصاحة العبارة أن تكون كلمتها واردة في كتب اللغة ، فإن صورة التركيب التي عليها مدار علم البيان . . . لم تذا ترى لو قلنا لك في مكان الرأي العام الرأي الشامل والرأي الجامع أو قلنا لك الرأي الكل والرأي الجمهوري . ليست هذه الألفاظ كلها حرية لا ريب لرب بل كأي نص تصح كل ما سرته لك ههنا لأن أكثر كلامنا من أمثال هذه التركيب التي لا تصح في قياس ولا فليها ذوق ، فاعتراض « البيان » على التركيب وليس على فصاحة الألفاظ وقد استندنا بكتب اللغة لإضادة الطريق لنا في حل هذه المسألة ، فالتفتنا للغة يقول في صادة « معم » أن معم جمع معم ، والشيء المعم أي التام ، وجارية معية أي تامة ، وأمر معم : أي تام معم . وهذا يعني أن هناك تارة بين « معم » بمعنى كلاً ، أو شامل ، وبين « معم » بمعنى تام ، والغرض من قولنا « الرأي العام » هو رأي الجمهور ، أو جامع اتجاهات الناس . وليس تمام الرأي وكماله . فربما لا تتصور شيئاً ولكنه لم أورد الحديث ، وسألت أن يهلك أمر يستة شكيب أي

الجنوب

للقاص الأرجنتيني خورخي ترجمة ابتهاج يونس



إلى المصحة خلعوا عنه ملايسه وقصوا شعر رأسه وتيدوه بأشياء معدنية فوق ثقالة وسلطوا عليه الأضواء حتى أصابوه بالعمى والدوار ولحصوصه ثم غرس رجل مشتع إبرة في ذراعاه .

استيقظ وهو يشعر بخياشيم وكان مضطدا داخل غرقة ضيقة تشبه البئر ، وخلال الأيام والليالي التي تلت العملية الجراحية استطاع أن يفهم أنه حتى الآن مازال على حافة الجحيم ، وكانت قطع الثلج لا تترك في فمه أدنى أثر للاتماش . وفي تلك الأيام ازداد كرهه دالمآن لنفسه ، كرهه هويته واحتياجاته الجسدية وذفا والمعية التي غطت وجهه . وتحمل بصبر الرواقين العلاج المؤلم جدا ، ولكن عندما أخيره الجراح بأنه كان على الموت بسبب تسعم دموى ، شرع في الكآبة مشفقا على نفسه من قدره . فالتشاق الجسدي وتربق الليالي اللوثة لم يدعه يفكر في شيء مجرد مثل الموت . وفي يوم آخر أخيره الجراح بأن صحته تتحسن وأنه سيكون بوسعه الذهاب إلى الضميمة للثقاعة ، والشيء الذي لم يكن يصدقه أن هذا اليوم الموعود قد حل .

في الواقع كان يجب التماثل والأخطاء البسيطة في تسلسل الأحداث ، فقد وصل دالمآن إلى المصحة في حرية أجرة ولأن أيضا تحمله حرية أجرة إلى ميدان « كوستينيون » وكانت بشائر هواء الحريف المتعش بعد اختناق الصيف كرمز طبيعي لفسدته الذي اتفله من الموت والحصى . ولم تكن المدينة في السادسة صباحا قد فقدت بعد مظهر البيت القديم الذي يضفيه عليها الليل ، فالشوارع كانت تبدو كدهاليز واسعة ، والميادين كالأفنية ، وتعرف عليها دالمآن بسعادة وشعور بدياة دوار . فقبل أن تسجل عيانه المشاهد بثوان ، كان يتذكر النواصي وحوامل الإعلان ، كل تفاصيل المدينة الصغيرة . وفي الضوء الأصفر لليوم الجديد عادت كل الأشياء إليه .

لا أحد يجهل أن الجنوب يبدأ من الناحية الأخرى له « ريبا دابيا » وكان دالمآن كثيرا ما يردد أنه شيء غير متفق عليه وأن من يحبر هذا الشارع يدخل إلى عالم أقيم وأرسخ . فاعذ يبحث وهو مازال بالعربية بين الجبال الجديدة عن النافذة الحديدية ، عن مطرقة الباب والقربو والدهليز والفناء الداخلي .

وفي صالة الانتظار بالمحطة لاحظ أنه لا تزال هناك ثلاثون دقيقة ، وتذكر فجأة أن هناك مقهى في شارع البرازيل (على بعد أمتار من بيت أبريجوين) وكان هناك قط ضخيم يترك نفسه للذاعة الناس كآلة أنوف . دخل المقهى وكان اللفظ نائيا . طلب فنجينا من القهوة وأذاب فيه السكر ثم تذوقه (كان

الرجل الذي هبط من السفينة في بوينوس أيريس عام ١٨٧١ كان يدعى يومانيس دالمآن وكان راغيا في الكنيسة الإنجيلية ، وفي عام ١٩٣٩ كان أحد أسفاده ، خوان دالمآن يعمل سكرتيرا في مكتبة عمومية بشارع قرطبة وكان يشعر بعمق بأنه أرجنتيني ، وكان جده لأمه فرانيسكو فلورس في فرقة المشاة الثالثة ومات على حدود بوينوس أيريس حين قتله هنود كانريل ، وبسبب عدم توافق سلالات خوان دالمآن فقد اختار (ربما بدافع مسامته الجرمانية) سلوكا رومانسيا سافلا أو ميتة رومانسية . وكان هناك خلاف يجعل صورة شمسية لرجل جامد منتج ، وسيف قديم ، واعتياد مقاطع كتاب « مارتين فيرو » الشعري . ورغم كلة الحماس والمزلة كان ذلك يدعم ذلك الشعور المصنود أحيانا بأصالة أرجنتينية بعيدة عن التفاخر بفضل بعض الدماء الجرمانية ، استطاع دالمآن أن يحتفظ بضعية في الجنوب كانت ملكا لآل فلورس وكانت إحدى الصور المتخدة في ذاكرته . صورة أشجار الكافور الجسمية والبيت العريض الوردي الذي كان يبدو قرمزيا في بعض الأحيان ، ولكن الأعمال وربما التناقض حيزاء في المدينة . وصيف وراء صيف كان يكتفى بفكرة التملك المجردة واليقين بأن بيته في انتظاره في مكان محدد من الواوى . وفي الأيام الأخيرة من شهر فبراير عام ١٩٣٩ ، حدث له شيء ما .

كان دالمآن قد استطاع الحصول على نسخة ناقصة من كتاب ألف ليلة وليلة ، ولأنه كان متمجلا لفحص هذه التحفة لم يتظر مربوط المصعد فصعد السلم بضيق ولكن شيئا ما في الظلام صدمه في جبهته ، ربما كان ذلك خفاشا أو طائرا ؟ وراى اللذعر مرتسا على وجه السيدة التي فتحت له الباب ومرر يده على جبينه فوجدها ملطخة بالدماء . وكانت حافة مصراع الباب ملطخة حديثا ، ولأن أحدهم تركه مفتوحا فقد تسبب في إصابته بهذا الجرح . استطاع دالمآن أن ينأى ولكنه استيقظ عند الفجر ، ومند تلك اللحظة أصبح طعم كل شيء عظيما ، هاجمت الحمى وأصبحت صور ألف ليلة وليلة تزين كوابيسه ، جبهه الأصنفاء والأقارب لزيارته وبإبصاره مبالغ فيها أكدوا له أنه بخير . كان دالمآن يستمع إليهم بدهول واهن وانداهش من أنهم لا يعرفون أنه كان في الجحيم . مرت عليه ثمانية أيام وكلها ثمانية قرون . وذات مساء جاء طبيبه بصحبة طبيب جديد ، وقاده إلى مصحة بشارع إكوادور لعمل أشعة له . وفي حربة الأجرة التي حملتهم فكر دالمآن أنه في حجرة غير حجرته وجاهد إلى أن استطاع النوم ، شعر بسعادة ورغبة في الكلام ، وعندما وصل

قد حرم من هذه النعمة بالمستشفى) ثم أخذ يفكر وهو يمسح على القراء الأوسد أنه اتصال وهمي، كما لو كان يفصلها زجاج لأن الإنسان يعيش في الزمن الثوري والحيوان المسحور يعيش في خلود سكون اللحظة.

كان القطار ينتظر على الرصيف قبل الأخير. فحص دالمان العربات ثم اختار واحدة شبيه خيالية. وضع حقيبته فوق الشبكة وعندما تحركت العربات فتح الحقيبة وأخرج منها بعد عدة احتزازات - الجزء الأول من ألف ليلة وليلة. كان السفر يصبح هذا الكتاب الشديد الارتباط بقصة شغاله تأكيداً على أن شغاله قد انتهى وتحديداً سعيداً لقوى الألف المحببة.

على جانبي القطار، كانت المدينة تنفتت إلى ضواحي، هذا المشهد والمشهد الذي تلاه من الحدائق والمزارع عطلاً بداية القراءة. في الحقيقة أن دالمان قرأ قليلاً جداً، فالجبل المغناطيسي والجبل الذي أقسم على قتل المحسن إليه كانا في منتهى الروعة، ولكن ليس أكثر روعة من الصباح والوجود وألمة السعادة عند شهر زاد ومبعضاتها الخرافية، أطلق دالمان الكتاب وترك نفسه يعيش ببساطة.

كان الغداء متعة أخرى هادئة ومشكورة. «هذا سوف أستيقظ في الضيحة» هكذا كان يفكر وأحس كما لو كان رجلين في الوقت نفسه: الرجل الذي كان يتقدم خلال اليوم الخريفى وجغرافيا الوطن. والآخر المسجون في مصححة والحاضمة لمدوية منتظمة. شاهد بيتاً حجرية بلا طلاء، واسعة ولها زوايا، تواجه مرور القطارات بلا نهاية وشاهد فرساناً فوق الطرق الطينية، وأحاديد وبجيرات صغيرة ومزرعة، رأى سحابة عريضة مضيئة ورمورية. كل تلك الأشياء كانت مصادفة كأنها أحلام من الوادي، ظن أيضاً أنه قد تعرف على أشجار ومزارع لم يكن باستطاعته تذكر أسمائها لأن معرفته الأدبية بالريف من خلال الذاكرة كانت أكثر قليلاً من معرفته المباشرة.

في لحظة ما نام وكان اندفاع القطار يهدد أحلامه. فالتشمس البيضاء التي لا تحتمل، شمس الساعة الثانية عشرة ظهراً، أصبحت الآن شمسا صفراء كالتى تسبق الغروب والتي لن تلبث أن تصبح حراء والعربية كانت مختلفة أيضاً، لم تكن هي التي كانت عند مغادرة الرصيف. فالوادي والزمن كانا قد اجتازا العربية وبدلاً بهيتها. وفي الخارج كان ظل العربية المسحور يتعمد حتى الأفق. لم تكن هناك قرى ولا معالم إنسانية تعمر صفو الأرض البدائية. كل شيء كان رحباً وفي الوقت نفسه كان ودياً، وبطريقة ما كان سرياً. وفي الحقل الترامى الأطراف لم تكن هناك إلا بعض التيران تبدون من



وقت لاحق. كانت العزلة تامة وأحياناً عدائية، جمع عالم دالمان يشك في أنه يسافر نحو الماضي، وليس نحو الجنوب فقط. قطع عليه النقص هذا التكهّن الخيالي المريب، وعندما شاهد تذكرته أخيره بأنه لن يتزل من القطار في المحطة المعتادة، ولكن في محطة أخرى قبلها بقليل لا يكاد يعرفها دالمان (وأضاف الرجل شارحاً ولكن دالمان لم يحاول فهمه، ولا حتى الاستماع إليه لأن سير الأحداث لم يكن يجوز اهتمامه).

توقف القطار بمسقة في وسط الحقول تقريباً. ومن الناحية الأخرى للشريط الحديدى كانت هناك المحطة التي لم تكن تزيد على رصيف مغطى. ولم تكن هناك أي وسيلة مواصلات ولكن ناظر المحطة أخيره أنه ربما وجد شيئاً في متجر وصفه له بأنه على بعد ألف أو ألف ومائتي متر.

قبل دالمان التزعة كنوع من المفارقة الصغيرة. كانت الشمس قد اخفتت ولكن السهل ألسى الهاديء كان قد اكتسى بروتق مائل قبل أن يحول الليل. كان حرجب دالمان أن تستمر هذه الأشياء أطول مدة ممكنة أكثر من حرصه على ألا يصيبه التعب. سار وهو يستشعر رائحة الزهور بسماعة.

كان لون المقهى في يوم ما أحر شديد التوهيج ولكن الستين خففت من هذا اللون العنيف. شيء ما في عمارته الفقيرة كان يذكره بالنقص على الصلب وربما ذكره بنسخة قديمة لرأية «بول وفرجينيا» كانت هناك بعض الجياد مربوطة إلى السياج. عندما دخل دالمان غيل إليه أنه يعرف صاحب المكان. ثم عرف بعد ذلك أنه خدع في تشابه هذا الرجل بأحد موظفي المصحة. بعد أن استمع إليه الرجل قال له إنه سيجهز له المربة المكشوفة. وبعد ما قرر دالمان أن يأكل في المقهى ليضيف شيئاً جديداً إلى هذا اليوم.

على إحدى الموائد كان هناك بعض الشبان يأكلون ويشربون يصخب، وكان هناك رجل هرم جالس يركز على متعة البيع وكان الرجل ساكناً كأنه شيء ما. وبدأ كما لو كانت السنوات قد قللت من حجمه وصلته كما تفعل المياه في الصخر. لاحظ دالمان بسورور «الفتشا» و «البوشو» والصفي و «الشيريبا» والواسمة وحذاء «البونزو» وقال لنفسه وهو يتذكر مناقشات عديدة الجندوى مع بعض سكان محافظات الشمال أو من سكان منطقة «النرى ريبوس». أن مثل هؤلاء «الجروشو» لم يعد لهم وجود سوى في الجنوب.

استقر دالمان بجانب النافذة. كان الظلام قد خيم على الريف ولكن روائحه وأصواته ملزأت تصل عبر القضبان الحديدية. حل له صاحب المكان بعض السردين ثم لحها مشروباً. تناول دالمان الطعام وبعض كؤوس النبيذ الأخر. أخذ يتلو بكسل الطعم اللاذع وقد ترك حبهنة تتجولاً في المكان وقد بدأ يهيجها التماس. كانت لبة الكبير وسين تسدل من إحدى الحماصات وكان عدد من زبائن المائدة الأخرى ثلاثة: اثنان يبدوا عاملان في مزرعة والثالث ذو اللامع المبتلة القبيحة كان يشرب وهو يرنى قيمته. فجاء شمر دالمان باحتكاك خفيف على وجهه بجانب الوعاء المعتاد من الزجاج المكسر، على أحد خطوط غطاء المائدة كانت هناك كرة صغيرة من لياب الحيز. كان قد قلبها أحدهم. زبائن المائدة الأخرى لم يكتروا به. قرر دالمان في حيرة أن شيئاً لم يحدث وقطع كتاب ألف ليلة وليلة كما لو كان يريد تفعيله الوقف. بعد ذلك بدقائق أصابته كرة أخرى وفي هذه المرة ضحك العاملان. قال دالمان لنفسه إنه ليس خائفاً ولكن سيكون من الجنون أن يدفع إلى مشاجرة وهو في دور التهامه فقرّر الخروج وكان قد نهض لعملاً عندما اقترب منه صاحب المكان وقال له يفرغ: «سنبور دالمان، لا تهم بؤلاء الصبية إنهم نصف سكارى» ●

أصوات وأصداء

د. ماهر شفيق فريد



هذا الكتاب امتداد لعملين سابقين لمحمد أبو سنة هما كتاب «دراسات في الشعر العربي» الصادر في سلسلة «اقرأ» في ديسمبر ١٩٧٩، وكتاب «قصائد لا تموت» الصادر في ١٩٨٢ - فهذه الأعمال الثلاثة تشترك في أنها تدور على ثلاثة محاور: الأول هو تقديم نظرة أبو سنة الخاصة إلى طبيعة الشعر ووظائفه؛ والثاني هو معالجته لبعض القضايا العامة مثل قضية مستقبل الشعر الحديث، أو تعاقب الأجيال في الشعر المصري الحديث، أو حاضر النقد الأدبي؛ والمحور الثالث هو دراسة بعض الشعراء الأفراد، قدامى ومحدثين.

الحديثة، ومعنى الصراع بين الأجيال الأدبية، وقضية الترجمة، والمواقف الرئيسية من التراث العربي. والقسم الثاني يتضمن دراساته للكتاب الأفراد: مجيم بين المذموم، وعمر بن أبي ربيعة، ونازك الملائكة، وملاك عبد العزيز، والسياب، ومحمد أبو دوس، وحسين عفيف، ونجيب محفوظ وهو الروائي الوحيد الذي وقع بين زمرة الشعراء مثلاً قبل أن يرزق شوانه كان رجلاً صالحاً وقع في زمره الغائبين. أما القسم الثالث فيضمن مقالة «طريقي إلى الشعر» (وقد نقلها الدكتور محمد حنا إلى الإنجليزية) وهي في اعتقادي أهم ما في الكتاب، وصريح مرجعاً لا غنى عنه لكل نقاد أبو سنة في المستقبل.

إن أبرز ما في مقالات القضايا العامة نضج النظرة، والاستواء على الجادة، والتوازن للمحمود. فأبو سنة جمد، ولكنه جمد بقدرة. إنه يتحاشى للمستقبل، ولكنه لا يفقد صله بالماضي. وهذا الموقف في اعتقادي يسلم من تزمت التقليديين.

مثل الحسائي عبد الله الذي اشتك معه أبو سنة في حوار سائح على صفحات مجلة «الطليعة» منذ سنوات؟ كما يسلم من تطرف المجندين (مثل كتاب مجلة «شعر» والبروتية من أمثال أدونيس ويوسف الخال وأنتى الحاج). والواقع أن التجربة قد أثبتت أن هذا الموقف الوسط هو أجدي المواقف. متفاننا العربية في النصف الأول من هذا القرن لم يعصمنا أمثال مصطفى صادق الرافعي المسرف في حفاظته، ولا أمثال سلامة موسى المسرف في تجديدده، وإن يكن هذين الكتابين أهميتها - قدر صحتها - العقاد وطفه حسين وميكل والمار والحكيم من أزوجا بين الثبات والتغير، بين التراث والعصر. وليست هذه بالمهمة اليسيرة.

كذلك الأضاح من مقالات أبو سنة عن الكتاب الأفراد تكشف عن اتساع في روعة التماثلات، امتداداً من العصر الأموي إلى عصر قصيدة النثر، وتكشف عن مرواوة بين الحساسية الرجولية التي يمثلها محمد أبو دوس إلى الحساسية الأنثوية التي تمثلها نازك الملائكة

هناك إذن وحدة أبو سنة الناقد وأبو سنة الشاعر وما كنت لأقول هذا الذي يلوح بديها لولا أن الأمر أعقد من ذلك نفى حالة بعض الشعراء. فقد شكنا بعض نقالات م. س. إليوت، مثلاً، من أنه يلوح بنفسه الشخصية الفنية، فهو شخص في شعره وشخص آخر يختلف في نقده. بل قبل عنه إلى جمع إلهه بين الدكتور وجيكل والمستر هايد. بمعنى أن نقده العقل الرصين من نتاج الدكتور جيكل الحخير، أما شعره الغاضب المعقد فمن نتاج المستر هايد الذي يرتكب جرائمه تحت جنح الظلام. أما محمد أبو سنة فلا تلمح في هذه القوة. إنه دكتور جيكل دائماً أو هو - إن شئت أن نطلق به شراه مستر هايد دائماً في كلا الحالين متسق مع ذاته.

قلت إن ترتيب الكتاب ليس مرضياً، وربما كان هذا انعكاساً لتكوينه الأكاديمي الذي لا يتخلو من تزمت، ويحاول دائماً أن يكفكف من غلواء الشعراء الجاهلين. قد كنت أفضل أن يقسم محمد أبو سنة كتابه إلى ثلاثة أقسام إلى جانب المقدمة: الأول يتضمن القضايا العامة مثل الحكمة في الشعر العربي، ونبأ القصيدة العربية

في هذا الكتاب الجديد الذي أحسن محمد أبو سنة اختيار عناونه وإن لم يحسن - في اعتقادي - ترتيب محتوياته، نجد بعضاً من أحسن نقده الأدبي. وأبرز ما يميز هذا النقد هو إنه من إنتاج شاعر، شاعر له تجربته الفنية وتصوره الحية للفن الذي يتحدث عنه. ففقد ليس نقداً أكاديمياً ميتاً من النوع الذي يخرج إلينا من وراء أسوار الجامعات أحياناً، وإنما هو ثمرة معاشة للنضال المطروحة على الساحة الفنية، وعصارة تجربة امتدت أكثر من عشرين سنة. إن الشاعر يظلمنا هنا من خلال رؤيته للنضال كما يظلمنا من خلال طريقة تعبيره عنها. فنحن نهجد مثلاً أن مقالته عن محمد الماغوط وقصيدة النثر ينبغي أن تقرأ على ضوء قصيدة النثر الوحيدة التي كتبها محمد أبو سنة: «رسالة إلى الحزن» من ديوان ثلاثيات في المدن الحجرية ذلك أنه لا أحد سوى شاعر كبير، كان يمكن أن يكتب مثلاً: إن الشعر وحده هو الذي يعمل من عاولة ويضع قاعدة صابرة للفن نوعاً من تحديد أشكال للنور والبرق والظلم. أو يقول في نفس المقالة عن حسين عفيفي - وهو شاعر آخر كبير لم يفته حقه من التقدير سوى الدكتور لويس عوض: «أثر هذا الصوت أن ينظروا في حدائق الورد بعيداً عن اللجاج العميق». هذه رؤية فنان مبدع يكتب عن فنان آخر، بقدرها تقمص وجداني لوضع الشاعر المتقود ويردنها فهم واسع لشاكل الحرفة الشعرية. بل إن شاعرية أبو سنة تمتد إلى ما هو أكثر من ذلك: لنعلمنا يصف أبو سنة البحر - في مقالته عن نازك الملائكة، بأنه هذا الرقص الأدبي لا يملك قاربه شعر إلا أن يتذكر أجيالته من قصيدة «أغنية للبحر» في ديوان «الصراع في الأبار القديمة».

كنت طغلاً عارياً حين أتيتك
ينض القلق على إبطاء موجك
كان نصيبك
يشد الأضمار في كل البلاد



أيها الرقص دوماً ويصوتك
تضج الأستان آلاف المصنوع



أبو سنة



سلامة موسى

توفيق الحكيم

أدونيس

عبد الماغوط

وملك عبد العزيز ، مروراً بحسبة جامعة بين بعض صفات الذكورة والأنوثة كما في شعر عمر بن أبي ربيعة ، هذا الفسحت المشرى كما قيل عنه بحق . ومن الملاحظ أن مقالة أبوسنة عن نجيب محفوظ تتم على استحضار عميق لطبيعة الفن الروائي . وأذكر أنه كتب قديماً مقالة عن ثلاثية سارتر السروالية و دروب الحرية ، في مجلة «الآداب» البيروتية لا أدري لماذا لم يجمعها في كتاب بعد . كما نشر مقالة أخرى ، في مجلة بيروتية أخرى ، عن مسرحية توفيق الحكيم «الطعام لكل ضم» فليت مد شبكتي في كتاباته القادمة لكي تحموي نقداً فصيحاً ومسرحياً ، بل نقداً للنقد كما في مقالته عن كتاب الدكتور علي عشري زايد عن استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر . ذلك أن أبوسنة في الواقع يجب نفس البصيرة الخافضة إلى كل ما يتناول ، كما أن ما كان جنسه الأدبي .

وأبرز ما يميز مقالة «طريقي إلى الشعر» أنها أبعد ما تكون عن الترجسية الأدونيسية أو النزائية ، رغم احتراسي البالغ لأدونيس ، واحتراسي - بقدر - لبعض قصائد نزار . إنها محاولة خلسة لاستكشاف نتائج الفكر والمؤثرات الأولى والكونيات الحياتية والتغاضية . وهي تستل من هذا إلى نقد نافذ لدولابن الشاعر الخمسة ومسرحيته الشعريتين «حزمة العرب» و «حصار القلعة» والواقع أن أبوسنة - ولن أقول : أبا سنة ، لأنه يكره إعراب اسمه ، لا أدري لماذا هو ، يهجن من الملحن ، خير نقاد ذاته . فعمل كثرة ما كتب عن شعره لا أعرف نادداً قد تمكن من أن يقول عنه كل هذا القدر الكثير في مثل هذا الحيز الصغير ، مثلاً فعمل في هذه المقالة .

في كل هذه المقالات نجد أن سيبل أبوسنة إلى استكشاف موضوعه هو الجنس الداخلي والبصرية

الشعرية التي تخترق الحجب . إنه يقول مثلاً : «شعر المقروط يترى الشاري» في الصميم فهو لا يغمره بالنشوة الحائلة ولكنه يدفعه إلى الحركة الفجائية في اتجاه لبيل مله بالتجويم ونهار مزدهر بالعقابيل والبحار وكانت إنسانية يمزجها العذاب ويتفادها الأمل . ليست هذه الكلمات مجرد غنائية فاض بها قلب الكاتب فجرت على شاة قلعه ، وإنما هي تتضمن تحليلاً لا يقل عقلانية عن أي صياغة أخرى خالية من الصور .

عل أن إجابتي بالكتاب لا يتمتع من أن أخذ عليه أمروني : أولها حين الشأن هو قول أبوسنة في مقالة «الحكمة في الشعر المرئي» : «قضية الصراع البشري التي عبر عنها بودلير فيها بعد بقوله : إما أن تكون اللحم وإما أن تكون السكين» . فالواقع أن هذه صياغة غير دقيقة كصياغة بودلير الذي لم يقل : إما . . . أو . . . وإنما قال ببساطة ، في إحدى قصائده : أنا البشري والسكين ، والفرقة والجلاد . . . يعني بذلك أنه يلحق أصدقاء ومسرح متناضات وذلك بمثل ما كتب الشاعر اللاتيني كاتولوس من قبله بقرون : إن أحب وأكرهه آن واحد ، وهو ما يسميه علماء النفس : الأزدواج الوجداني .

الفتحة الثانية - وهي أعظم شأنًا - قول أبوسنة في مقالة «طريقي إلى الشعر» : «إذ كان في أن اختار أعظم ثلاثة أعمال في التاريخ الأدبي على الإطلاق إلى أن أرى أن هذه الأعمال هي : مسرحيات شكسبير وقصص ألف ليلة وليلة وقصائد أبي الطيب المتنبي» . لنلاحظ ، أولاً ، أن اختيار ما يسمى «أعظم ثلاثة أعمال في التاريخ الأدبي» هو في حد ذاته عملية عشوائية وغير مقننة . فالتاريخ الأدبي ملء بأعمال عظيمة في الجنس الأدبي المختلفة ، ولكن عصر آياتي التي ترأس ظروفه ومواضعه . ويحك بصدرك المراء شك مؤداه أن أبوسنة قد انتحز على تراثنا المرئي أكثر مما ينبغي . إننا قد نوافقه على ذكر شكسبير ، ولكن لماذا «ألف ليلة وليلة» ؟ من الممكن أن يقول شاعر أي (إلى : بل كتاب «الملكامبيرون» لبركاشيو ، أو يقول شاعر إنجليزي : بيل - وحكايات كاتشوري ؛ لشوسر ، أو يقول شاعر يوناني : بل ، وإلياذة» و «الأوديسة» لوميروس ، وهكذا نضيق في متاعه من المقارنات المقبحة لا تحلو من تعرات قومية لما للشمي فهو ما لا أستطيع أن أقبله ، لآلى مع إيمانهم وآلهم أعظم شعراء العربية لا أعده شاعرًا مثلاً وقد ترجم إلى بعض لغات الغرب ، لأن عبقريته لا تنفصل عن عبقريته اللغة العربية . ولواننا نقفله إلى لغات أخرى بالقلم أعظم الترجمين (إن لم ترضك ترجمات ج آزيري الجيلة في رأبي) ، فلست أعتقد أنه يستزمن ج قرائها منزلة ذاتي أو جوده أو بودلير . ذلك أن ذاتي أكثر تحملاً ، وموضوعاته من فخر ومديح وعباد فقد الكثير من قوتها إن انفصلت عن سياقها اللغوي والاجتماعي والتاريخي . لقد كنت بانحصار - أفضل - لا يزوج أبو سنة بنفسه في هذه الأحكام القبيحة ، وإن كانت كلماته - بطبيعة الحال - لها قيمتها من حيث الإثارة إلى تفصيلاته الشخصية ، وهو ما يسم دارس شعره

القاهرة تدعوك

(١) إلى زيارة المعرض الثامن للفنان سامي سليمان ولي كلمته المخرجة بكتالوج المعرض يقول : «صالح رضا فليب الفنانين التشكيليين : والتصوير في أعمال الفنان هو إيمانهم رمزية لملامح عظام تنطق رؤى المستقبل ، كما أنه يخرج من فوالم المرئي في البيئة المحيطة بالإتسان برؤية جديدة ملتزماً بأبعاد النص الإنسانية» .

(٢) إلى زيارة معرض الفنان محمد محمود عبد الله الجبل وبين كلمات للشاهدين تلمح كلمة الدكتور نعمت أحمد فؤاد التي تقول لها : «... أحسى هذا المعرض التسبي الذي يؤكده ولع مصر بالبناء معرض فيه حب البناء والصياغة كأن كنت أرى الجوط الأولى وهي ترسم بالنور والظلال ...»

المعرضان مستمران بإتاليه القاهرة طوال شهر يوليو ●

رواد.. عدد القصة

شمس الدين موسى

أو تحليل أو إلقاء أية أضواء على جوانب أخرى من واقع عليهم الحدث الرئيس، وكأن هذا الأمر عادي ويحدث في كل يوم. والقصة على وجه الإجمال جيدة المستوى وتطرح قضية، وما يوجب القصة عدم اهتمام الكاتب باللغة، التي أرجو أن تأخذ منه المتابعة الأكبر.

ويطالع القارئ في العدد قصة «الفارس والموتعة» للقاص محمد الحفري عبد الحميد، وهي قصة توضح مهارة الكاتب الشديدة في التحكم في فكرته مع قدرته على صياغتها بأسلوب القصة، دون أن يضيع منه الهدف الذي يريد توصيله. فالقصة مزجية تلتقي الضوء على المجتمع كله من خلال اللقطات البسيطة والموقف الأحادي التلقائي. فالقاص لم يعد فارساً أمام تعقيدات السوق وقانون العرض والطلب. فالخارجة تحمل الفارس المسلح مجرد إنسان عادي يصدق كلام البائع. ولا يؤثر ما إذا كان البائع يبيع الطعام، أم يبيع أي شيء آخر...

كذلك يطالع القارئ، قصة «جثة» للقاص سمير القليل، وهي قصة تخرج بين مستويين بمستوى الماضي، ومستوى الحاضر، فالتجميع حول ماثلي الكوة يستدعي لدى - الرواية - في القصة أحداث المظاهرة التي وقعت فيه حينها، لمظاهرة الكوة تساو المظاهرة الحقيقية، فالتبعية واحدة والعنف واحد.. حدث قتل.. ويقول..

«إختارات وصالت، وعسقت أن
الفريق الآخر قد فاز على الفريق الأبيض
يدينه بلا شيء، وإن الحكم قد طرد
نجم هجوم الفريق الأبيض، والذي له
هدفاً، مستهمم بقولون ذلك، فصدت
الله أن النسياس مسرورون، ودعت
للصحة للفريق الآخر والحكم وفي سرها
لعت الكوة والمظاهرات، وتذكرت
الأسعاف التي أفسح لها الجميع الطريق
قطعت عليها نيار التذكر. عدلت الملاءة
حول جسدها والتصقت بالجدار..»

والقصة جيدة كتبت من القصص، الجيدة رغم قصرها، لكن المؤلف استخدم طريقة جيدة ليحمل رؤية الكاتب، وهو ما يميز القصة القصيرة التي يمكن أن تحيط بروتها العالم كله من خلال اللحظة التي يحسن، الكاتب، استعدها وتوظفها.

وفي النهاية يعتبر، العدد ورواد الخاص بالقصة القصيرة من الأصدا الحامة التي تلقي الضوء على الإنتاج القصصي بصورة كبيرة من كتاب القصة ربما ساهمهم الحظ لكي يطالع القارئ، إن شاء الله، لأنهم لأول مرة على صفحتها! ●

ومن أهم القصص بالعدد قصة «الذنية» للقاص السكتري «أحمد حيدة». فهي قصة تخرج بين الواقع الماضي، والرؤية المبينة التي طالعناها في أحداث كتاب الحب واللامعقول أمثال «برنسكو» و«صمويل بيكيت» فالناس في القصة كما يراهم المؤلف يتحركون كالذنية. فيقول..

«ذات الذنية حاملة الطينجات في
الأحزمة والأردية السوداء.. حتمت في
أفصافها المتحركة فوق كوالسح
الإشارات الفليطية.. يلتصقون
أشداً لهم عن مفارقت سحيلة تلهو لها
الأصابع الملوونة وآلات المسطن
الصدلة.. حين توقفت الأقاصيص على
بين الشارع وحجزت الأعين الجاحقة
في مبيض ميمم للإتفايح.. هبط
من القفص الأول دب قطبي متحول
الشعر.. متعاليًا قرأ.. تجاوز رأسه
الأصبع النجوم.. حوت حيد الطينتان
صواعق الحيام.. ساوى شارية حين
انعكس وجهه في مرآة الخائط في معرض
الرجل الزجاجي.. أبسم نفسه..
حيد الرجل الزجاجي في دعاه وفي شعاره
زالت إيشامة الدلب الأكبر.. فدا
للذنية في الأقاصيص أن يسطوا..
تواثبت أبادهم..»

ورغم تلك الرؤية المبينة التي اختارها الكاتب إلا أن الحدث الأساسي في القصة حدث شديد الواقعية يتمثل في إخبار بعض التنازل، تحت تأثير عاصفة هوجاء. وإن كان الكاتب وقف عند مستوى تصوير الحدث وتقلبه للقارئ من خلال عينه هو دون تدخل

ووصل إلى جملة المفارقة أخيراً العدد الخاص بالقصة القصيرة من مجلة رواد، التي يصلونها نخبة متميزة من الأدياء بدمياط. والعدد يحتوي على ثمانية وعشرين قصة قصيرة كتفت فيها بيها طولاً وقصراً ضمن الأقصوصة القصيرة جداً التي تشمل لقطة مثل قصة إيشامة للناس أشرف محمد أحمد، و«الصفور» للقاص حيد بدران أو حتى القصة القصيرة التي تستغرق عدة صفحات مثل قصة «المارسيس البيضاء» للقاص د. حيد صالح.

ولقد أصغر القائلون على نشرة رواد هذه العدد بمناسبة المؤتمر الأدبي الذي عقد بدمياط وجمع عدداً كبيراً من الأدياء من مختلف المحافظات على اختلاف الأجيال التي ينتمون إليها، والمدارس الفنية التي تمهم، وكان العدد تليها لإحدى توصياته. بل أهم توصياته، حيث طعن المجتمعون إلى ضرورة تسجيل تلك المقامات في هذا العدد التذكري الذي شمل باقة من النتاج القصصي، يمكن للمتابع بعد عدة سنوات أن يرى لها تسجيلاً لسورة القصة عام ١٩٨٥، خاصة أن العدد شمل أسماء كنا نطالعها في أواخر الستينات كترسان للقصة مثل «الحفري عبد الحميد» وأديب ملو الذي أعطى لحرفة الأدب كل طاقاته، و«فؤاد حجازي» والكاتب وأديب الخيال والخيورة الذي عرفه منذ سنوات الستينات فضلاً عن الأسماء الأخرى التي شاعت بعد ذلك مثل قاسم سعد حيدو بسور حيدو وسمير القليل، ومصطفى الأسمر و«ديما»... بل إن العدد استوى على مجموعة من الأسماء المبنية التي نطالع أسماعها لأول مرة في عالم القصة، وجدير بالذكر أن القصص بالعدد ليست كلها أفضل القصص الفائزة بمهرجان دمياط الأدبي، لكن البعض منها تم اختيارها من القصص الفائزة والقصص الأخرى لم يتوخى الخمرها إذا كانت مقدمة للمهرجان من أصحابها أو أنها قصص لم تقدم أصلاً للمهرجان.

حوار مع الشاربي

تكتسبها هي تأمل رومانسي تشويه بعض المبالغة للحظة التجمد والمجزع والتشويق عند الزوجة ، كما أن العديد من تركايبها ينزع إلى عدم الاستقراء ، وهناك من الأخطاء النوعية بها ما يشي بعدم الخبرة الكافية في فن الكتابة ، ومن قبيل هذا مثلا قولك (ظلتا مفتوحان) أو (هل غلامه ماة أو شيء آخر ؟) . والصحيح أن تقول (ظلتا مفتوحين) وأن تقول (هل غلامه ماة أو شيئا آخر ؟) وفي انتظار أعمال أخرى أكثر نضجا وأكثر إحكاما في الرواية والبناء .

ومن الصديقي (حسين حماد أبو العلام) (الأسكندرية) تلقت القاهرة رسالة ضمتها الصديق مقلدا بعنوان (الأدياء الشبان .. أو أين ؟) وفيها يضع الصديق (حسين حماد) يده على ظاهرة سلبية خطيرة يدان بها ملثخ الثقافي في بلدنا ، وهي ظاهرة (الأدياء) لها بلبث الشاهور أو الفساق الناشئة - والذي يهبطه السي ورائه الشبل قبل كل شيء - أن ينشر قصيدة أو قصة له هنا أو هناك ، ثم يأخذ غرور الأدباء فيكتب عن الدروس والقراءات والتجويد والريضة في الصحاوير ، وينشع بعض الأكاديميين النظرية المسبقة التي تبرر رذيلة أمام الآخرين ، ويمكن سكونيا تأسا إلى (دولارات) الصفح التي تنشر الفت والسمسمين ، والجلبج والردى . هنا تتحول الثقافة كما يقول الصديق إلى ما يشبه نطق من ألفاظ الاستهلاك ، اقتردي الحياة الثقافية ، ويحدد مستوى الفكر والفكر والإبداع ، وبصرى الفن فزرة واحدة . ونحن مع الصديق أن تلك الظاهرة المشيئة - من أحد أعراض حياتنا الثقافية بالفضل ، ولكنها ترتبط مع نحو أعمق سمات التردى والانتعاش العام على المستوى القيمي والوجداني . والسياسي . إنه نطق انتعاشي سهل من ألفاظ الثقافة ولا يدعي تجاوز أن تتجاوز تلك الظروف العنيفة التي أفرزته وأولمته ، كما أن ترسيخ قواعد جادة للإبداع والثقافة والممارسة الفكرية يؤثر إيجابا في انتعاش هذه الظاهرة تجهذا لجوها من واقعا الثقافي ، وإحلال ظواهر صحيحة مكانها .

ومن الصديق (محمد حسن محمد خير) (طنطا) تلقت القاهرة رسالة رقيقة يشيد فيها الصديق بملود الجيلة في توصيل أنواع متعددة من المعارف والفنون والعلوم إلى القارئ ، ويقرن دورها هذا بدور جليلي (الرسالة) و (الثقافة) في مرحلة سابقة من مراحل حياتنا الفكرية والثقافية . والمجلة تشكر الصديق متابعته الدائمة لها . وتشكر له مشاعره القيمة بالود والحب والعرفان . وفي انتظار المزيد من إبداعاته وأفكاره .

تشكر د القاهرة • أهدأ الصديق (سامي محمد أبو النور مولى) (أسكندرية) وتتمتع به صديقا دائما

وفي انتظار ما يصحله البريد إلينا من رسائل الأصدقاء الأحرار . تلك الرسائل التي - إن دلت على شيء - فلما تدل على عمق التفاعل والاستجابة بين د القاهرة وقرائها من المثقفين والمبدعين والهواة •

الفصيرة منذ (قرويد) و (موتنج) إلى (شارل مورون) ، وقد طرأت على هذه المدرسة كغيرها من المدارس تطورات علمية خطيرة كثفت من معطياتها ، وبلورت من أدواتها المنهجية ، وأصلت من تحليلاتها وشروحاتها . ونتجته هذه المدرسة بشكل علم إلى تعميق فهمنا لحقاي اللا شعور في الأثر الأدبي ، والكشف عن منظومة العلاقات الباطنة التي تمكس حالات التذاهي ، وتفسر المضمون الكامن الذي يطرح أكثر من مستوى واحد لفهم الحقيقة . إلا أن تعدد التألق في نفس الوقت الربط المباشر أو الميكانيكي بين الدلالات الأدبية التي تنطق على سطح العمل وبين الأبعاد النفسية في شخصية المبدع ، وإدعاءه لتسريع الذات المبدعة من خلال التناطح السريع للأسماء والقيمات والنموت والميكانيزمات التشكيلية في العمل لا تعدى كونه ممارسة ساذجة ولعبة لعملية النقد الأدبي ، وقد تجاوز تاريخ الدراسات (النفس أدبية) هذه المرحلة الطفولية الأولى منذ سنوات وسنوات . نرجو أن تكون قصتك القصيرة (من داخل ثابوت اللحظة) بطلاقة تمارف مبدئية بيتا ، فهي لا تكشف عن إمكانياتك الحقيقية التي تحدث عنها بإسهاب في رسائلك . والقصة رغم

رسالتنا الأولى هذا الأسبوع من السبيرة (حورية البدرى) (جامعة الاسكندرية) وفيها تناقش الصديقية أحد اتجاهات النقد الأدبي الحديث ألا وهو الاتجاه النفسي في تحليل النص . والصديقية تتابع هذا الاتجاه بشدة ، فهي ترى أنه يحاول التنبش في شخصية الكاتب وسير أخوارها ، ويسعى إلى الربط بين جزئيات العمل الإبداعي وعناصره وبين دلالاته النفسية المتناثرة عند الكاتب بما يظلم الكاتب وصله معاً ، وما يسقط على الكاتب صفات ونموتا هي أبعد ما تكون عن حقيقة شخصيته ، فهذا الاتجاه باختصاره في رأي الصديقية ضربت الصديقية (حورية) مثلا بجموعتها القصصية التي قام بتأليفها وتحليلها حسب المنهج أحد التقاد المتخصصين أكاديميا بجامعة الاسكندرية فيا كان منه إلا أن قام بتحليل نفسي سطح لشخصية الكاتبة ، وأشار إلى دوافعها النفسية في الكتابة ، وإلى سماها النفسية سلبا وإيجابا ، فإساء إليها بالغ الإساءة . ونحن لا نتفق كلية مع الصديقية ، ولا نرفض متلقها كلية ، فالمدرسة النفسية في التحليل الأدبي مدرسة لها عدالها العلمية الموضوعية ، وخصائصها التحليلية



• لوحة للفنان برهان كركوتل •

فوتوغرافيا

رَمْسِيَّيْنِ .. فَتَانٌ مِصْرِيٌّ عَالَمِيٌّ

يتقدم فيها كل فنان فوتوغرافي عملاً له ، يقوم بشرحه ويرد على استفسارات جمهور الحاضرين ، وكان من ضيوف إحدى الندوات فنان فرنسي الفوتوغرافي لوسيان ، وكان يقدم أعمالاً بجسم المرأة العاري وعلاقاته بالطبيعة ، فدار نقاش بينه وبين رئيس مرزوق حول إمكانية تصوير جسم المرأة بمفهوم آخر وفلسفة أخرى دون أدنى إشارة حسية ، وكان المتحدث ، إذ طلب لوسيان منه أن يأت بعمل يحقق ما يدعي ، وفي لقاء تال قدم رئيس مرزوق عملاً فنياً لموضع في جسم المرأة يجير الخلفي بطريقة لا تصرف للإشارة سيلاً ، وكان تشجيع الجميع له حافظاً ، ومن هنا واثته فكرة إقامة معرض متكامل من المرأة - الطبيعة ، قام فيه بتصوير جسد المرأة مستخرجاً منه علاقات وأشكال تجريدية تشابه الطبيعة ، فهي مرة أنهار ومرتلعات ومتخففات ، ومرة وديان وسهول وغيره ، وعرض الفنان فنانج من أعماله على الناقد العالمي جاك لاسين رئيس اتحاد الناقد الماعلين ورئيس لجنة التحكيم في سينتال باريس ، دهش لما الناقد واعتبرها انجاءاً جديداً في مجال الفوتوغرافيا ، وقدم له في كتالوج المعرض بقول :

«رئيس مرزوق لا يكتفى فقط بالشئ الذي نجح فيه ، ولكنه اهتم بالتفاصيل المتناهية في الدقة . فهو يفهم جيداً حتمية المجهود الشامل الذي يسمح له بتصميم كل حيائها اكتشافاته ليدل على ما فيه كي يحقق ذاتية متكاملة فنياً ، فهو يلجأ إلى التركيبات المصنفة لكي يخرج منها تكوينات جديدة تماماً .»

ونجح المعرض ، واقتنت المكتبة الفنية في فرنسا ٤٠ عملاً له للاحتفاظ به كأرشيف يتضمن هذا الانجاء

الفرنسي . ولقد عرضت عليه الجنبية الفرنسية رسمياً لكي يتسبب انجاءه إلى فنان مصري المولد والنشأة ، لكنه في نهاية الأمر فخرس الجنبية ، لكنه رفض بكل الإصرار ، قالاً : ليس في العالم بأسره ما يساوي كون مصرياً .»

وعاد الفنان إلى مصر مدرساً لمادة التصوير السينمائي في المعهد العالي للسينما عام ١٩٧٩ ، ومارس عمله كمدير للتصوير السينمائي في أكثر من عشرين فيلمًا ورواية وخمسة عشر فيلمًا تسجيليًا تال أغلبها جوائز عليّة دولية ، هذا بالإضافة إلى عمله كمدرس لمادة التكوين والتصوير السينمائي بمعهد الأديبات في باريس ، وحصل الفنان على درجة الدكتوراة في التصوير السينمائي من السربون عام ١٩٨٣ بدرجة جيد جدا بإجاء لجنة التحكيم ، وهذا يكون أول مصري يحصل على درجة الدكتوراة في التصوير السينمائي من السربون . كما اختارته السينماتيك الفرنسية من بين أحسن ثمانية مصوري في تاريخ السينما العالمية عام ١٩٧٩ وذلك ضمن مهرجان باسم «أسئلة الصورة» .

وعلى الصفحة المجاورة تقدم معلين من خشارات الفنان المصري العالمي رئيس مرزوق ●

وقد أرسل عقب تخرجه في بحثه دراسية إلى المعهد التجريبي للسينما في روما ، واستمر في دراسته ، لكنه وجد أن قدراته تتعطل وطموحه الفني يندم ، فطلب من إدارة البعثات نقله إلى معهد السينما الإيطالية ، فتم نقله وأمضى بحثه ودراسته الجادة ، وهناك أقام أول معرض لأعماله الفوتوغرافية ، وهي أعمال تثل البيئة المصرية .

انتقل الفنان بعدئذ إلى باريس ، وخلال تجواله اليوم في السينماتيك الفرنسية لمشاهدة الأفلام ، تعرف على الناقد العالمي هنري لانجلوا الذي أعطاه تصريحاً جانبياً لمشاهدة العروض السينمائية كاملة ، ما لسه فيه من جدية ، وحينما عرض رئيس على الناقد العالمي أعماله الفوتوغرافية ، أعجب بها وشجعه على إقامة معرض في متحف السينما ، بل وكتب له كلمة التقديم في الدعوة ، وأقيم المعرض بقصر شاوبر التابع لمتحف اللوفر ، ولأولى نجاحاً كبيراً ، فقد كتبت معظم الصحف الفرنسية عن المعرض وأشاد به العديد من النقاد الفرنسيين .

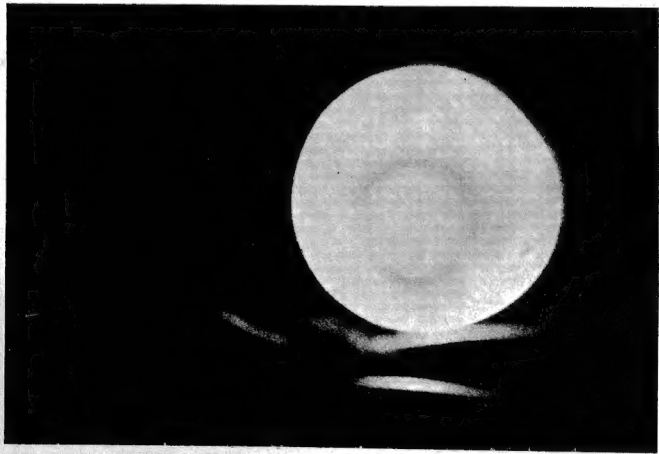
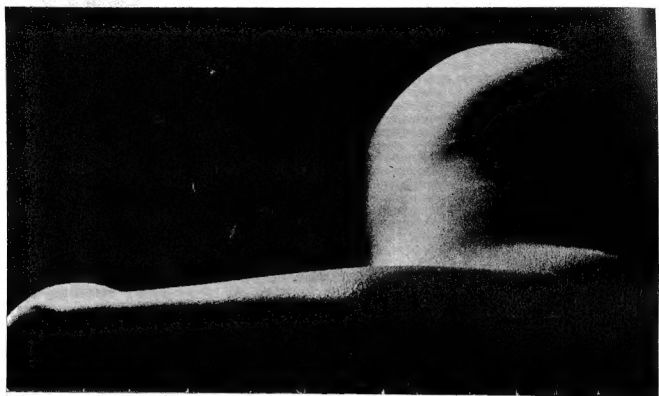
تابع الفنان بحثه ، فداوم على حضور معظم الندوات الفنية ، وأهمها ندوة لنادي التصوير الفوتوغرافي المسمى نائى ٣٠ × ٤٠ ، وكان

الصورة الفوتوغرافية عند رئيس مرزوق بحث فني ، يهدف إلى تنمية اللغة السينمائية ، ويؤكد التعبير من خلال الكاميرا ، كما أنها أبحاث لسينما الغد .

هنري لانجلوا

بهذه الكلمات السريعة قدم هنري لانجلوا معرض رئيس مرزوق الذي أقيم في باريس عام ١٩٦٨ بقصر شاوبر بمتحف السينما ، وهنري لانجلوا هو الناقد العالمي الراحل ، ومدير السينماتيك الفرنسية ، والذي يعتبره السينمائيون الفرنسيون أباً روحياً لكل تخرجي الموجة الجديدة في فرنسا .

والفنان رئيس مرزوق بدأ رحلة فنانج ودراسة جادة منذ تخرج في المعهد العالي للسينما بالقاهرة ، حيث كان ترتيبه الأول على الدفعة الأولى من تخرجي المعهد ، وواصل البحث والدراسة والتجارب لإيجاد لغة جديدة ، ولهم متميز لفن الفوتوغرافيا ، فتمت دخول الفنان المعهد العالي للسينما ، وخلال دراسته كطالب بقسم التصوير السينمائي ، أقام أول معرض له في متحف الفن الحديث ، وكتب الجيش بيتياً لرئيس مرزوق بمستقبل ياهر ، بمداه اشترك في العديد من المسابقات حصل فيها على الجوائز الأولى .





- بائع السجاد
- للفنان جاليلو روساتي
- ألوان مائية ● ٣٥ × ٢٧ سم ●